РАДЯНСЬКА МУЗИКА

4

1940

МИСТЕЦТВО

Зміст

Стор.

Посилити боротьбу за майстерність 3

Б. В. Асаф'єв (Ігор Глєбов). В. О. Дранішніков 5

М. Рильський. Смерть героя 9

М. Тіц. „Українські народні пісні у вільній обробці" Ю. С. Мейтуса 10

В. Г. Івановський. Спогади про С. І. Танєєва 24

В. Гуревич. Неопублікований лист С. І. Танєєва 32

Ігор Белза. П'ята соната Скрябіна 33

Нотографія і бібліографія 44

Редагує ***РЕДКОЛЕГІЯ*** *Оформлення* ***М. Дмитрієвської***

Уповноважений Головліту № 9054. Зам. № 449. Тираж 1600 прим. Друк. арк. $2^3/_4$. пап. $1^5/_8$. Формат паперу 72 x $110^1/_{16}$. В 1 друк. арк. 95.000 знаків. Здано до набору 6/VII 1940 р. Підписано до друку 6/VIII 1940 р.

Фабрика художнього друку Державного Видавництва „Мистецтво". Харків, Пушкінська вул., 44

РАДЯНСЬКА МУЗИКА

ОРГАН ПРАВЛІННЯ
СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
УКРАЇНИ

№ 4
ЛИПЕНЬ—СЕРПЕНЬ

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО „МИСТЕЦТВО"
1940

Державна Наукова
БІБЛІОТЕКА УРСР
103

БІБЛІОТЕКА
Академії Наук
УРСР
III 78271

Посилити боротьбу за майстерність

Багатонаціональний, героїчний радянський народ, очолюваний геніальним Сталіним, розгорнув з нечуваним в історії розмахом творчу активність.

Перебудовуючи революційним шляхом соціальні відносини і самих людей, радянський народ у творчій боротьбі створив новий світ—світ соціалізму, світ дружби і щастя народів.

У цій гігантській боротьбі за перебудову світу, за перебудову людини і її свідомості значне місце належить мистецтву, музиці і, зокрема, провідному її загонові—радянським композиторам. Радянська музика, використовуючи всі переваги соціалістичних умов, цілеспрямовано скеровує свої зусилля на створення величних зразків творчості, які утверджують свободу труда і радість життя.

Сталінське піклування про людину—основна провідна ідея, що формує спрямованість справді народного радянського мистецтва. З неї випливає і та програма творчих шукань, яка, вражаючи сміливістю, відзначає діяльність радянських композиторів.

Непохитна віра в перемогу справи Леніна—Сталіна, оптимізм людини соціалістичного суспільства стали джерелом, в якому радянські композитори черпають своє натхнення, прагнучи в своїх творах втілити творчий пафос соціалістичного будівництва, ненависть до буржуазії і її підсобників, любов і відданість соціалістичній вітчизні, яскраві образи вождів пролетаріату—Леніна і Сталіна, все багатство внутрішнього життя радянської людини.

Яке грандіозне, відповідальне і благородне завдання! Якої внутрішньої дисципліни, витримки, високого ідейно-політичного такту і професіональної ерудиції вимагає здійснення його!

Великі учителі людства—Ленін і Сталін завжди підкреслювали свідому, активну творчу діяльність людини. СРСР—єдина в світі країна, де все спрямовано на те, щоб творити, на те, щоб життя людей зробити ще радіснішим і щасливішим.

Мудра Сталінська політика миру, здійснювана нашою партією і урядом, дає нечувано великі можливості для створення величезних цінностей культури, для створення величних зразків мистецтва, що прикрашають життя, сповнюють його відчуттям глибинної повноти. Умови радянської дійсності вказують шлях поведінки людей, шлях, що веде до благородства і щастя.

Радянська етика диктує дійову мораль, проповідуючи активну творчу, революціонізуючу роль мистецтва, бо, як писав Маркс, „...знищення приватної власності являє собою повне *визволення* усіх людських почуттів і властивостей, але воно є цим визволенням саме тому, що ці почуття і властивості стали *людськими* як у суб'єктивному, так і в об'єктивному розумінні" [1].

Саме тому, звертаючись до великих тем нашої дійсності, радянські композитори повинні пам'ятати про ту величезну відповідальність перед країною і народом, яку покладає на них велич цих тем.

Радянські композитори уже звикли дивитись на себе, як на активних і відповідальних діячів соціалістичної держави—тим більше зростає їх відповідальність.

Коли ще не так давно на творчому фронті існували різні угруповання з різними поглядами і переконаннями, то тепер створено єдиний колектив радянських композиторів, які твердо стоять на платформі соціалістичного мистецтва, колектив, що становить значний загін працівників радянської культури. Творча різноманітність, творчі індивідуальні особливості окремих композиторів не суперечать єдиній платформі, свідчачи про різноманітність творчого прояву радянської музики і сприяючи дальшому розквітові радянського мистецтва.

---

[1] Маркс и Энгельс об искусстве. Вид. „Искусство", 1937, стор. 132.

Радянська музика і радянські композитори УРСР добились величезних досягнень, давши твори високого ідейного і художнього рівня. Але поряд із значними здобутками в українській радянській музикальній творчості є ще чимало серйозних зривів.

Що ж [illegible] радянським композиторам ще певніше іти шляхом створення творів, гідних нашої великої епохи?

Даючи твори, що втілюють величні образи боротьби за комунізм, радість і щастя народів, борючись за велику творчу культуру, за твори великої якісної сили, наші композитори ще часто надто слабо борються з усякого роду штампами, з поганим смаком, з спробами поверхового і абстрактного розв'язування творчих завдань. Вони часто ще забувають, що фантастичні, безпредметні польоти думки шкідливі не тільки „в справі науки", але „навіть у галузі мистецтва" [1].

А тим часом тільки радянська музика, найбільш передова і революційна, найоб'єктивніша і творчо найповніша, покликана розв'язати проблему справжньої художньої майстерності, де засоби високої професіональної культури підпорядковані величним творчим цілям.

Саме тому час покінчити з недосконалістю і стати на шлях справжньої високої майстерності.

Художня досконалість у здійсненні творчого задуму повинна стати в центрі уваги справжнього творчого працівника радянського мистецтва, єдиного законного спадкоємця і провідника загальнолюдської культури, бо, як говорив В. М. Молотов, „...усі дійсні досягнення культури народів, як би вони далеко не сягали в минуле, високо ціняться в соціалістичній державі і постають тепер перед своїм народом і перед народами усього Радянського Союзу відродженими, в своєму дійсному ідейному блиску".

Величезними є сила і роль урядового указу про відповідальність за випуск недоброякісної продукції. Творчі працівники і для себе повинні зробити з нього відповідні висновки. Час уже зрозуміти, що якісний рівень творів радянського мистецтва повинен відповідати загальному піднесенню всіх галузей народного господарства, зростанню добробуту мас, новому піднесенню культури.

Художня майстерність—головне і першорядне завдання, що стоїть тепер перед радянськими композиторами. Добитись розв'язання цього завдання можна лише при умові усвідомлення тієї величезної відповідальності, яку покладає на радянських композиторів велич завдань радянського мистецтва, тільки при умові, що радянські композитори перестануть боятися ділової товариської самокритики і широко залучатимуть музикальну громадськість до обговорення своїх творчих планів.

Дехто з наших композиторів ще й досі розглядає критику як особисту образу. Тому у нас немає ще справжньої творчої взаємодопомоги, ми не допомагаємо один одному своїм досвідом, ми часто ще розцінюємо втручання критики як замах на чистоту наших творчих прагнень. Тим часом без критики ми не створимо хороших творів.

Давайте ж творчо сперечатись, давайте ставити гострі, бойові питання нашої майстерності, по-справжньому, по-діловому критикувати погані твори і схвалювати хороші! В цьому—одне з основних завдань усієї нашої музикальної громадськості і насамперед—спілки композиторів. Посилимо ж увагу до рішень нашого пленуму, який створив здорову творчу обстановку для критики!

Особливо серйозно поставимось до постанов уряду про відповідальність за якість продукції—в них запорука дальшого зростання добробуту нашої батьківщини, в них запорука нового, блискучого розквіту нашої культури і мистецтва.

Не заспокоюючись на досягненнях, критично підходячи до них, енергійно виправляючи помилки, усвідомлюючи свою роботу в світлі ідейно-політичних настанов культурного будівництва великої Радянської України, ще і ще більше напружуючи свої зусилля для завоювання висот художньої майстерності, під керівництвом партії і уряду зробимо все можливе, щоб справитися з цими величезними завданнями, які стоять перед радянським мистецтвом.

Наш обов'язок—по більшовицькому працювати над підвищенням якості нашої творчості!

---

[1] Чернышевский. Собрание сочинений, т. X, ч. 2, стор. 185.

Проф. Б. В. Асаф'єв (Ігор Глєбов)
нар. арт. РРФСР, орденоносець

В. О. Дранішніков

Мені дуже важко писати спогади про В. О. Дранішнікова: я ще не можу звикнути до думки, що його немає, що ця дорога мені людина, чиє життя було таким бурхливим і невичерпно натхненним, перестала існувати і що вся діяльність її — вже в минулому. Роки, проведені мною поруч В. О. Дранішнікова, були сповнені такої творчо-художньої роботи, шукань і здійснень, насичені такою боротьбою за щирість і правдивість у рідному мистецтві, особливо за права полум'яного серця і пристрасної хвилюючої мови в музикальному виконавстві, замість фальшиво професіональної риторики, — що зміст цих років ще не відклався в мені у формі застиглих мемуарів, звідки можна черпати вже розумом холодно підсумовані судження. В. О. Дранішніков для мене ще живий, життєрадісний, чуйний артист, який мужньо в собі переживає багато знегод, допитлива, жадібна до ідей і до книг художня натура, повноцінний, з багатим творчим слухом музикант: і диригент, і піаніст, і композитор. Смерть безжалісно обірвала це прекрасне — гедоністично прекрасне в високому, античному розумінні цього слова — життя, обірвала серед безперервного росту, розквіту, на вищому підйомі. І мимоволі тут згадується трагічний міф про

Ікара, і так боляче стає, що політ такого видатного обдаровання—лише перебіжність минуща і що недавні ще інтенсивно творчі роки артистичного росту В. О. Дранішнікова неминуче перетворюються в попіл спогадів, яким уже не оживити минулого в усій його життєвій яскравості і різнобарвності.

Многосторонній художник, однаково обдарований і в галузі творчості і у виконавстві, Володимир Олександрович рішуче присвятив себе найвищій області виконавства—диригентству, закинувши і композиторство і піанізм (а піаніст він був незвичайний, мислящий, з великими, своєрідними навичками і красивим, мужнім, теплим тоном). Як диригент, Дранішніков лишився зовсім недооціненим. Усе його диригентство було „проти течій", проти вузько схоластичного професіонального педантства, яке нерідко через малодушність (вірніше, дрібнодушність) видається за академізм, проти мавп'ячого наслідування іноземних диригентів з заучуваними перед дзеркалом стилістично-смислово різноякісними жестами. Будучи насамперед чуйним, гармонічно обдарованим музикантом і маючи багатий внутрішній слух, що дозволяв йому слухати партитуру до того, як вона прозвучить з оркестру, Дранішніков у своєму виконавстві йшов від музики до диригентства, а не навпаки. Виробив він гнучку, своєрідну техніку, цілком підпорядковану замислам, думкам, емоціям, а не техніці тільки пластичних жестів, більша частина яких звичайно призначається для любування публіки.

Дранішніков, якого завжди глибоко хвилювали проблеми музики, як живої мови, тобто насамперед як мистецтва інтонаційного, в якому якість вимови, артикуляція несе в собі суть даної музики і перетворює фізичний звук у носія ідеї,—Дранішніков прагнув диригентську руку—диригентську техніку—зробити податливою і чутливою, подібно до органів людської мови, щоб музика звучала у виконанні насамперед як жива інтонація, емоціональним полум'ям овіяна, інтонація, що правдиво вимовляє смисл. В цьому розумінні прагнення Дранішнікова йшли в одній площині з великими творцями російського реалістичного мистецтва. І якщо згадати все, що є істотного в розповідях про виконавство Глінки, Даргомижського, Мусоргського і в їх думках про реалістичний зміст музики, як про мистецтво висловлення людської правди, якщо згадати про славетний лист Чайковського до С. І. Танєєва про „Евгения Онегина", про співи Шаляпіна, про геніальні досягнення і передбачення Станіславського, то і диригентство Дранішнікова, яке завжди гаряче переконувало масового слухача і сприймалося його друзями саме в такому розумінні, було одним з яскравих проникнень в основні, провідні шляхи справді народної радянської реалістичної художньої майстерності і всієї художньої культури.

І зрозуміло тому, що високими досягненнями Дранішнікова були його улюблені „Руслан и Людмила" Глінки, „Борис Годунов" Мусоргського (права якого на самостійне композиторське буття Володимир Олександрович гаряче і наполегливо обстоював і тим додав до числа своїх ворогів ще ряд професіональних тупиць), „Князь Игорь" Бородіна і особливо драматично-яскраві, полум'яні твори Чайковського. Своєю передачею партитури „Мазепи" в останні роки свого життя Дранішніков, можна сказати, відкрив цю оперу, розкрив схвильовану, пристрасну душу цієї яскравої і соковитої музики, її мужній пафос, її дуже ніжний дівочий ліризм. Фразировка „Мазепи", вироблена Дранішніковим, заслуговує на уважне і старанне вивчення і, наскільки можливо (вона ще живе в нашій пам'яті), реконструкції і фіксації. Тут особливо позначилась і відбилась суть диригентства Дранішнікова, диригентства, яке стикалося з найтоншими нюансами людської мови—від могутнього ораторського пафосу оди до ласкавої плавності російського класичного ліричного вірша, диригентства, що межувало часом з виразністю слова (такою була трактовка Дранішніковим прекрасної експресіоністської опери покійного віденського композитора Альбана Берга „Воццек" і, особливо, речитативу Мусоргського, наприклад весь діалог у сцені в корчмі). Гнучкість його „говорящої руки" була надзвичайною: мова музики, її смислова точність були доступні йому крізь усі технічні і стилістичні оболонки.

Я був безпосереднім свідком „освоєння" Дранішніковим „Саломеї" Ріхарда Штрауса, „Загибелі богів" Вагнера, „Вільгельма Телля" Россіні, „Травіати" Верді і т. д.,—всюди і скрізь він через різноманітність форм гостро і швидко входив, проникав у саму людську суть, у людяність музики, її емоціональну різнобарвність,

яскравий пафос і разом з тим глибоку щирість. Критикам, що пишались поверховою „кількісною" освіченістю і по-розкольницькому начотницькою „культурою", дуже легко було ловити Дранішнікова на стилістичних промахах, легко було обвинувачувати його в порушенні усталених диригентських, найчастіше рутинно-формальних традицій, але вони мимоволі мусили визнавати, що чимсь дранішніковське виконання захоплює їх. А ось це „щось", цю здатність до ідейного узагальнення, узагальнення без втрати живої, образної і хвилюючої інтонації, „прогавили" в мистецтві Дранішнікова, навіть заперечуючи за ним право на звання майстра.

Жодного звуку поза зв'язком з загальним змістом твору і жодного звуку поза образом, поза конкретним художнім виявленням ідеї і поза живою інтонацією—так можна сформулювати credo Дранішнікова-виконавця. Але яке багатство і різноманітність відтінків усередині цієї формули, яке розуміння людської психіки, її суперечностей і її благородства, скільки життя в її складній грі пристрастей і інтересів, радощів і скорбот! Про що тільки не співала чутлива диригентська рука Дранішнікова! Один і той же твір, не втрачаючи основної спрямованості, вигравав у нього в різний час яскравими, все новими й новими психологічними барвами і життєвими променистими афоризмами (інакше я не можу визначити ці свіжо інтоновані фрази, акценти, розчерки, динамічні знахідки і т. ін., які там і тут розкидались Дранішніковим, і завжди несподівано). В ньому самому кипіло й вирувало життя. Оптиміст по натурі, він шукав у музиці перш за все життєствердження—і тому навіть найтрагічніші твори, навіть твори, отруєні скепсисом, звучали у нього так, наче тінь безнадійності тільки лягала, проходила по музиці, а в основі завжди співала про себе вічна любов до життя.

Пам'ятаю, наприклад, як Дранішніков за роялем з партитури показував робітничій аудиторії музику „Кармен" Бізе, побіжно за грою пояснюючи і технічні деталі твору і його історію, розповідаючи про особистість композитора і про образи драми і музикальну драматургію. Як ним захоплювались слухачі і яке це було цільне і блискуче розкриття музики в її життєстверджуючій творчій суті!

Пам'ятаю, як вразила всіх різка відміна у виконанні опери теж покійного тепер композитора Шрекера „Дальний звон" у виконанні Дранішнікова і автора. В музиці „Дальнего звона" ще виблискували далекі блискавиці наївної романтичної мрії, відблиски яскравої доби німецького романтизму. І на них грунтуючись, Дранішніков створив казково-поемну атмосферу навколо новели про невдаху-мрійника, атмосферу, насичену почуттям гарячої скорботи і жалю до героїв новели, жертв невижитої суперечності між людяністю творчої мрії і обивательською підлотою. Коли ж приїхав до Ленінграда сам автор і особисто продиригував своїм твором, ця музика здалася наскрізь пасивною, зануреною в шпенглерівські песимістичні настрої і в скепсис. Наївно-романтична мрія про творчість розвіялась, не лишивши і сліду!

А „Загибель богів" Вагнера Дранішніков передавав з такою емоціонально-яскравою, стихійною силою життєствердження і захопленістю, що за образами богів, навіки загиблими, ясно й велично поставала, непохитно підносилась могутня сила і влада справді людської любові й самопожертви. І скільки ж слухачів відвідувало ці спектаклі, який же успіх мала ця велична трагедія Вагнера в місті Леніна, в місті нового світу, створеного визволеною людською працею!

Пам'ятаю, як був вражений один приїжджий американський диригент і виконанням Вагнера в радянському театрі, і тим, як у нас слухають музику. Дранішніков у Вагнері розкрив глибоко людяні пристрасті і їх трагічну гру все тим же своїм методом: через живу інтонацію, через становлення музики як живої людської мови, що має відтворювати художній образ в його конкретній психо-реалістичній природі.

Як майстер театральної образності, Дранішніков блискуче володів оперним діалогом. Фінальний дует у „Кармен"—це була наочна своєю звуковою пластикою ліпка двох образів, образів конфліктуючих, взаємопритягуваних і відштовхуваних пристрастю. Я вже говорив про сцену в корчмі в „Борисі Годунові". Нагадаю сцену Марії з матір'ю в „Мазепі", дует в „Демоне" (одна з прекрасно трактованих Дранішніковим опер), всі діалоги в „Отелло" Верді. Дранішніков любив пафос романтичної трагедії з її стихійно ростущими суперечностями пристрастей і контрастами відчувань: „Отелло", „Трубадур" Верді були його кращими, найяскравішими спектаклями, як і „Мазепа" Чайковського. Саме у Дранішнікова ця опера, звичайно

трактована як тріскуча мелодрама з мейєрберівським відтінком, повернулась до своєї суті, до лірико-романтичної трагедійності.

Загальноприйняте звичайне трактування Чайковського—і оперного, і симфонічного—з акцентом на остраху перед неминучістю смерті викликали у Дранішнікова різко негативне ставлення. Через підкреслювання творчо-вольового імпульсу—симфонічного будівництва—в музиці Чайковського Володимир Олександрович прагнув розкрити життєстверджуючий пафос цієї музики, пристрасну любов до кожної творчої миті, прагнув розкрити творче зусилля життя. І вже як висновок звідси, з такої пристрасності—відчування композитором жаху небуття насамперед як припинення творчості. Тоді справді музика Чайковського з сфери сентиментального переходить у сферу трагічного, тоді зрозумілою стає саме вольова наполегливість симфонізму Чайковського. Але тоді тим яскравіше розцвітають ті твори Чайковського, в яких жах небуття перемагається силою творчого захвату і насолодою творчості. Не дивно тому, що Дранішніков ніжно любив „Спящую красавицу" і „Иоланту", дві прекрасні своїм оптимізмом романтичні казки Чайковського, казки про порив до життя і про те, як життя в своїй творчій спрямованості знищує суперечності, що заважають йому. Дранішніков з захопленням диригував спектаклями „Спящей красавицы", він весь перетворювався під впливом щедрої музики, багатої радістю, світлом, людським благородством. І такі спектаклі були святом у театрі, рідному йому театрі, який так жорстоко відкинув його.

Мені особливо дороге було виконання музики Чайковського Дранішніковим, бо багато, багато годин, розмов і зустрічей провели ми разом з ним над мрією про розкриття і відродження справжнього Чайковського, вольового художника, пристрасно захопленого бурхливою своєю творчістю, найбільшого російського симфоніста і філософа-гуманіста.

Надто довго було б перелічувати концерти і спектаклі з найбільшими удачами Дранішнікова.

Пам'ятаю приголомшуючий блиск і романтичний, живописний колорит Делакруа, розкритий ним у „Гибели Фауста" Берліоза, пам'ятаю ніжний рисунок російського пейзажу в першій частині „Зимних грез" (перша симфонія Чайковського), пам'ятаю буйну яскравість увертюри „Вільгельм Телль" Россіні, пристрасність народного гніву і торжество перемоги революції в симфонічному антракті-увертюрі в „Пламени Парижа", пам'ятаю розумну гру світлотіней і раціоналістично-строгу чіткість рисунка в увертюрах Керубіні, чую й відчуваю і досі ніжність нюансів оркестру „Травиаты" і драматичну експресію й соковитість оркестрової динаміки „Отелло", майстерність ліпки звукових масивів партитури „Гибели богов" и трагічний юмор „Золота Рейна", барвистий колорит Сходу і фрескову суворість героїки „Князя Игоря", шалений стихійний вибух музики („Скифская сюита" Прокоф'єва) і витончено-хиткий ліризм у передачі ряду французьких звукописних партитур.

Дранішніков був чутливий акомпаніатор і за роялем і в оркестрі. Не придушуючи ролі співака або інструменталіста-соліста, він умів виявляти свій задум і володіти музикою. Прекрасно знаючи балет, як мистецтво виразності людського тіла, він вносив симфонічний зміст навіть у типово балетні жанри, і знову таки завжди вміючи прийти на допомогу виконавцям навіть там, де вони вступали на шлях акробатизму або формальної хореографічності. Він володів секретом оживляти балетний спектакль, і навіть вузько балетна професіональна музика набувала у нього виразності і ритмічної свіжості.

Ритмом Дранішніков володів досконало. Але це був тонічний, акцентно-інтонаційний смисловий ритм, а не бездушний, механічний ритм ударів диригентської палички, по сильній долі такта, яка без того вже виділялась. Ритм Дранішнікова—наспівний ритм російського класичного вірша і великих майстрів російської сценічної декламації (В. М. Давидов, К. О. Варламов та ін.). Тільки так і розумів Дранішніков ритм...

Чуйний артист, можна сказати, наступник Глінки в розумінні артистизму, як одного з рушіїв творчості, Володимир Олександрович був дитиною в обивательському хаосі і, хоч вважав себе великим театральним дипломатом, завжди програвав перед вправністю ділків і бездушних кар'єристів. І в цьому відношенні театральна атмосфера вкоротила його життя, життя найталановитішої людини, розумної і щиро співчутливої, життя диригента—поета опери.

М. РИЛЬСЬКИЙ

СМЕРТЬ ГЕРОЯ

(Пам'яті В. О. Дранішнікова)

Як Гамалія той на байдаку
Повелівав одразу двом стихіям —
Козацтву й морю, — так він чародієм
Музику й спів єднав у ткань тонку.

Суворий лад був у його полку,
І — щоб розквітнути казкам і мріям —
Вливав він міць, що в ній ми молодієм,
Кларнетові, сопрано і смичку.

Ріка мелодій грала, клекотіла,
І він палав, як невичерпна сила —
Та враз почувся смерті строгий стук.

Але побачив лиш один із зали,
Як очі чародія примеркали,
Як паличку він виронив із рук.

Коктебель, 27 травня 1940 р.

Проф. М. Тіц

„Українські народні пісні у вільній обробці“ Ю. С. Мейтуса[1]

Закінчений Ю. С. Мейтусом ще на початку 1934 року, цикл українських народних пісень у вільній обробці для низького голосу з симфонічним оркестром [2] був одним з найцікавіших творів радянської літератури у цій галузі.

Для того щоб наблизитись до розв'язання завдань, які стали перед усім радянським мистецтвом після знаменної дати 23 квітня 1932 року, композиторам Радянського Союзу довелось багато попрацювати над собою: треба було відшукати нові можливості для свого творчого зростання і удосконалювання. Велике піднесення

---

[1] Уривок з праці М. Д. Тіца „Творчий шлях Ю. С. Мейтуса“. Стаття подана кафедрою теорії музики проф С. С. Богатирьова (Харківська державна консерваторія).

[2] Видано Державним вид-вом „Мистецтво“ для голосу з ф.-п. в 1937 р.

і усвідомлення особливої відповідальності за свою роботу, викликані постановою ЦК ВКП(б), допомогли це здійснити. Значний крок уперед робить і Ю. С. Мейтус.

У творчій психології композитора за цей час відбувся перелом. Композитора починає приваблювати насамперед завдання правдивого відображення тих явищ і процесів, які відбуваються в людській душі. Композитор прагне проникнути у внутрішній світ людини, зрозуміти її переживання, думки і почуття, пройнятися ними і потім розповісти про них людям, звернути на них їх увагу. Хіба не проявленням здатності до співпереживання пояснюється та зворушлива і хвилююча передача смутку і тяжкої долі дівчини, відданої в найми, яку композитор дав у четвертій пісні циклу? Саме цієї справжньої людяності не було в попередніх творах Мейтуса, зокрема в „Українській сюїті" і сюїті „На Дніпробуді". Тема Дніпробуду, по суті, була таким же зовнішнім приводом для звукотворчості, яким були в „Українській сюїті" народні пісні. І, очевидно, не випадково композитор знову звернувся до народних пісень і написав цей цикл для голосу з симфонічним оркестром. Самий підхід до вибору пісень став зовсім інший, ніж це було, наприклад, в „Українській сюїті". Там це були переважно юмористичні пісні, пісні побутові і почасти ліричні з мало характерним змістом. Центральне ж місце в циклі обробок займають пісні перша, друга і четверта, пісні глибоко змістовні, емоціональні, а перша і четверта—драматично напружені, соціально загострені.

Наявність у творі голосу, а отже і текстового матеріалу, створювала для композитора необхідність зосередитись на змісті пісні, прагнути безпосередньо до його відбиття. Але композитор не зробив помилки, можливої в цьому випадку: він не обмежився в супроводі голосу простою ілюстрацією тексту, виголошуваного голосом. Об'єктом обробки для автора був все таки не текст, а мелодія пісні, музика пісні. Саме в цьому позначилась наявність принципіально нового підходу до матеріалу в першому циклі пісень.

В той же час автор аж ніяк не відмовився від усього багатства засобів музикальної виразності, від тієї різноманітності технічних прийомів, якими володів на той час. Тому він пише оркестровий супровід, але збагачення фактури не робить якоюсь самоціллю. Ю. Мейтус починає серйозний добір потрібних йому засобів вираження, починає перевіряти доцільність використання тих чи інших прийомів письма в умовах особистого творчого досвіду. Так виковується індивідуальний стиль композитора.

Знайти себе, свій стиль, знайти свою мову при обробці народної пісні є важким завданням. Ю. С. Мейтус розв'язав його, бо в обробці кожної пісні ставив перед собою конкретне завдання, перевтілення образу, властивого пісні. Його зусилля були скеровані насамперед на шукання найтиповіших і найбільш органічних для цього засобів.

В розв'язанні композиційного завдання Мейтус ішов від загального до деталей, від відчування форми в цілому до фіксації окремих ланок пісні, від єдиного задуму до прийомів оформлення звукового матеріалу, ним обумовлених. У попередніх творах композитора досить часто окремі місця, вдало знайдені сполучення і дотепні звукові комбінації заслоняли собою остаточний результат—побудову цілого твору. Інтереси цілого розчинялись в окремих частинах, що дезорієнтувало композитора і відхиляло його увагу від головних моментів творчого завдання, яке він розв'язував. Тепер цього не відбулось.

Нової мудрості навчився композитор у народної пісні. Мабуть, найхарактернішою її особливістю є конденсована (узагальнена) форма: мелодія народної пісні, що збігається в часі з виголошенням тільки першої строфи (першого куплета) тексту, повинна зразу охопити весь зміст пісні, що розкривається текстом поступово, в міру переходу від одного куплета до іншого. Але ця єдина і в основному незмінювана мелодія має іще одну властивість, яка виявляється в процесі виконання пісні,—вона (чи то в сфері динамічних і аготичних відтінків, чи то в області орнаментировки і різних відхилень від первісного варіанту) допускає таку нюансировку, при якій стає можливим зробити її гнучким передавачем різних колізій, що відбиваються в тексті, надати їй начебто за ходом дії різної спрямованості, різного ступеня виразності.

Цією особливістю, властивою дуже багатьом народним пісням і обумовленою їх своєрідним симфонізмом, і доводиться керуватись композиторові, який береться за обробку народної пісні. Обробляючи пісню, композитор розкриває тісний зв'язок між музикальним і текстовим матеріалом пісні [1], допомагає пісні подолати схематизм куплетної будови і виявляє приховану в ній схильність до суцільного (наскрізного) розвитку. Коротше кажучи, тенденцію до узагальненої форми, яку пісня виявляє в музиці першого куплета, композитор умілою обробкою поширює на всю пісню.

Це прекрасно вдалось зробити Ю. С. Мейтусу. Конструкція пісень—міцна, цільна, внутрішньо обгрунтована, музика цілеспрямована, переконлива і значна. Якщо в попередніх творах композитор схоплював лише зовнішні риси будови, властиві народній пісні, то тепер він перейняв у неї, якщо можна так висловитись, техніку володіння матеріалом зсередини, набув уміння підпорядковувати матеріал певному завданню (задумові), навчився простими, але старанно відібраними (відшліфованими) засобами передавати глибокий, хвилюючий зміст.

Близько освоїтися з особливостями народно-пісенного мистецтва, засвоїти його справжню суть, пройнятися ним, прислухатись до нього допоміг Ю. Мейтусу талановитий український композитор, передчасно вмерлий М. Т. Коляда, з творчістю якого протягом ряду років Ю. С. Мейтус тісно стикався, будучи зв'язаний з ним особистими дружніми відносинами, і вплив якого сприйняв набагато глибше і органічніше, ніж вплив інших композиторів.

Перший цикл пісень, так само, як і наступні другий і третій, побудований з п'яти номерів, за принципом чергування різних видів руху [2]. Якоїнебудь певної теми, що об'єднує між собою пісні циклу, композитор не використовує. Зміст кожної пісні циклу—незалежний, самостійний.

У першій пісні „А на завтра неділенька" (про стару солдатчину) розповідається, якої розправи зазнавали солдати при найменшому порушенні службової дисципліни. Композитор побудував пісню так, що музика поступово динамізується і приводить наприкінці до сцени побиття, яка своєю силою інтерпретації перевищує інші місця пісні. Таке властиве драматургії нагнітання дії і перенесення розв'язки на кінець надає музиці першої пісні циклу особливої виразності і робить її міцно спаяною, монолітною. В усіх п'яти куплетах композитор незмінно проводить у голосі одну й ту ж мелодію, на одній і тій же висоті, в одній і тій же тональності. В той же час він вдало змінює гармонію, вставляє невеликі оркестрові інтермедії між куплетами і надзвичайно різноманітно варіює фактуру супроводу, чим підтримує відчування безперервного розвитку і якісного оновлення музики.

Мова композитора в циклі дуже істотно відрізняється від усіх попередніх його робіт. Ніякого протиставлення супроводу оброблюваній мелодії тут уже немає: голос зливається в єдиний звуковий потік з оркестром, один в одному дістають опору, один без одного немислимі.

Така єдність може здійснюватись на ясній ладотональній основі, оскільки поза нею народна пісня втрачає всю свою виразну суть. Композитор повертається до порівняно простих ладотональних форм, хоч зовсім не обмежується рамками традиційних мажору і мінору і допускає сміливі й несподівані послідовності (досить проаналізувати каданси наприкінці кожного куплета, щоб переконатись у цьому).

Значно спрощується вертикаль, проте композитор паралельно використовує різні принципи її побудови (терцовий, квартово-квінтовий і секундовий).

Діатонічне голосоведення, безумовно, переважає хроматичне, хоч останнє зустрічається в усіх п'яти піснях і застосовується ширше, ніж хоча б у сюїті „На Дніпробуді"

---

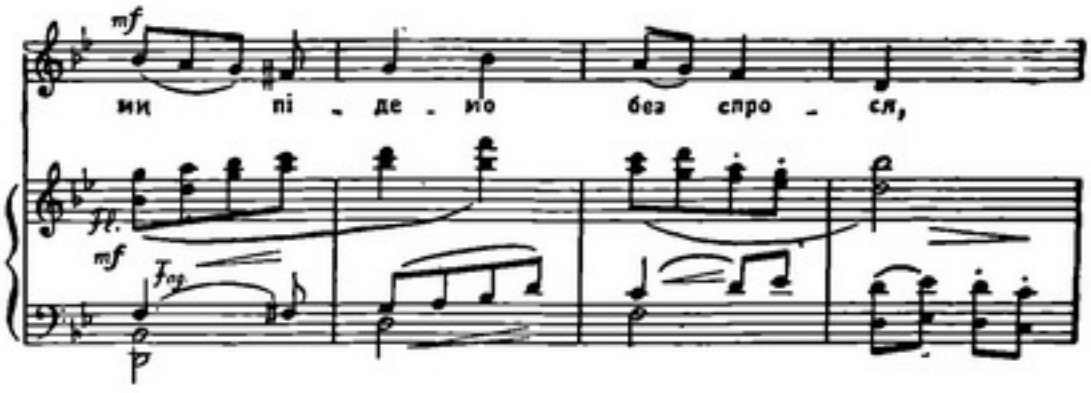
[1] Композиторові чудово вдалося виявити на перший погляд невидимий зв'язок між музикою і текстом при обробці народної пісні „Серед темної ночі", яку композитор не включив ні в одну з серій своїх обробок.

[2] Цього принципу точно додержується композитор, починаючи з другої пісні: повільний темп — швидкий темп, повільний — швидкий.

(особливо відзначимо хроматизми в голосах з „прямолінійним" рухом, наприклад, у третьому куплеті першої пісні, в інтермедії перед передостаннім куплетом п'ятої пісні та ін.).

Роль поліфонії в музикальній тканині і її значення для утворення вертикального моменту, як і в попередніх творах композитора, велика [1]. Але композитор майже не користується прийомами тематичної поліфонії—сполученням тем і імітацією (як виняток використовується канон між голосом і оркестром в останньому куплеті четвертої пісні). Зате композитор застосовує тепер інший поліфонічний принцип, який полягає в протиставленні основній мелодичній лінії окремого мелодичного рисунка, що доручається (іноді протягом цілого куплета) якомунебудь одному або двом оркестровим голосам. Найчастіше цей мелодичний рисунок не можна розглядати як самостійний тематично, але тільки як своєрідний поліфонічний орнамент. Його зв'язок з поліфонією, що застосовується в народній музиці (так званою підголосовою поліфонією) безперечний. Це доводиться, поперше, тематичним (насамперед ритмічним, але також і інтонаційним) спорідненням його з мелодією пісні, а, подруге, часто вживаним злиттям голосів—основного і орнаментуючого. Ось уривок з першої пісні циклу:

Приклад № 1



Тут мелодія пісні супроводиться цілим рядом голосів. Але, зберігаючи свою самостійність один відносно одного, ці голоси своєрідно дублюють основну мелодичну лінію. Рисунок флейт майже цілком збігається з ритмом мелодії, а партія фагота і альта в перших двох тактах, так само, як і партія другої флейти в третьому і четвертому тактах, фактично з мелодією зливаються.

Композитор продовжує широко використовувати—як поліфонічний прийом—різні остинатні фігури. Іноді вони інтонаційно зв'язані з матеріалом оброблюваної пісні. Так, наприклад, остинатна фігура, на якій побудовано четвертий куплет першої пісні,

Приклад № 2

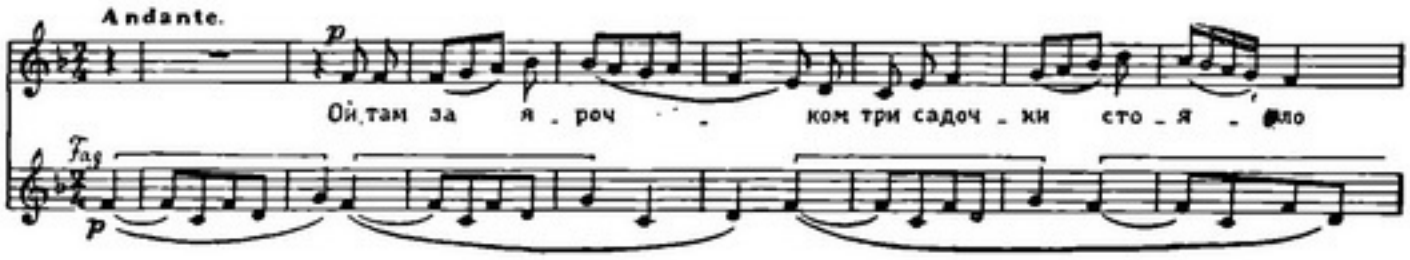
є своєрідною імітацією першого такту мелодії (див. приклад № 1), іноді ж їх можна розглядати як самостійні мелодичні лінії.

Цікаво починається друга пісня циклу „Ой, там за ярочком", де фагот, кон-

[1] Зокрема, хочеться відзначити один дуже характерний прийом: нота, що робить даний акорд по звучанню гострішим, менш звичайним, є для дальшого акорду (або була в попередньому) найпростішою складовою частиною,— те і друге без будьяких явних ознак переходу або затримання.

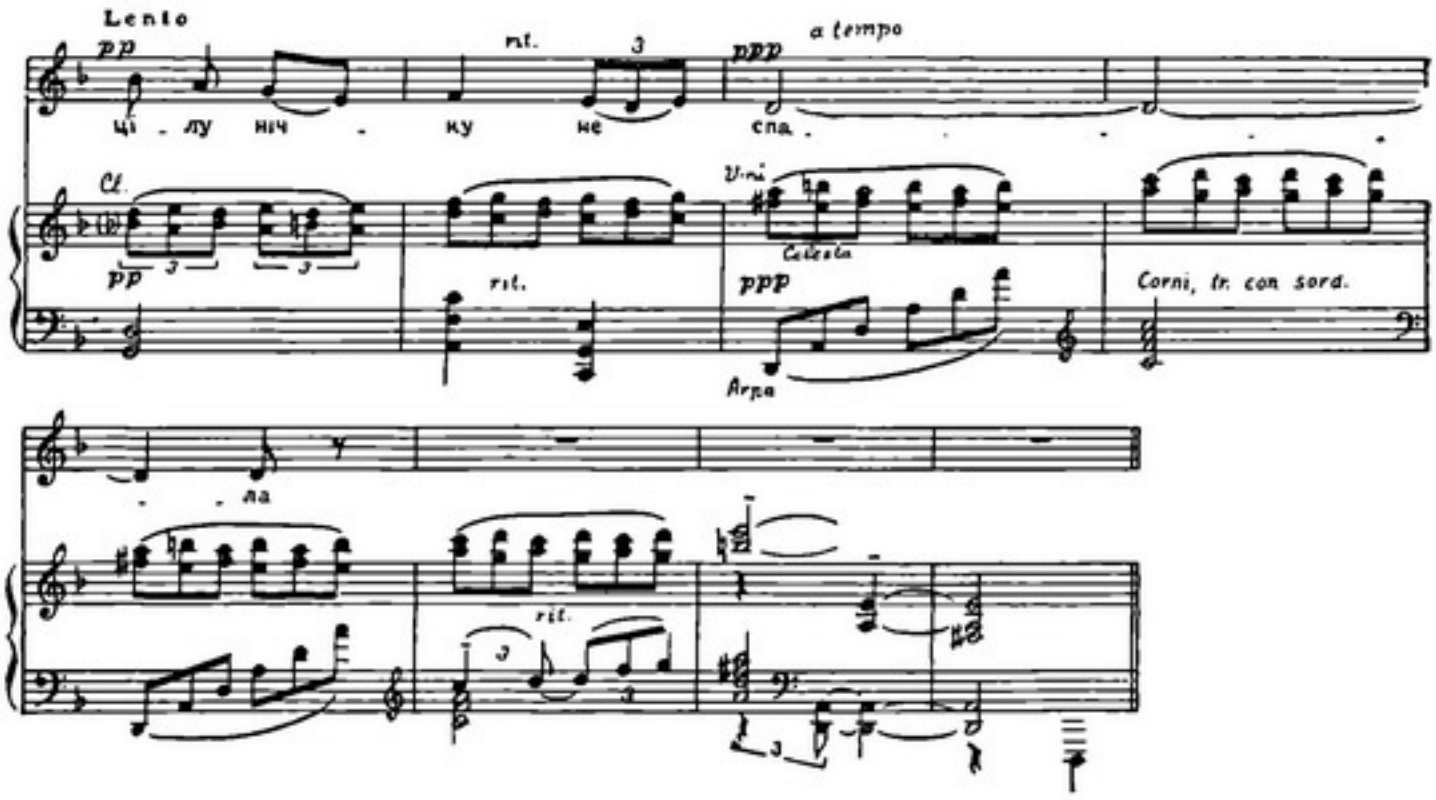
трапунктуючи з допомогою остинатної фігури, побудованої на чотирьох звуках пентатоніки, при переході від шостого до сьомого такта, прагне злитися з голосом:

Приклад № 3



Ця пісня не має драматичного напруження, властивого першій і четвертій пісням. Вона спокійна і пройнята ніжним почуттям, зверненим до любимої матері. Друге речення пісні (яке складається—так само, як і перше,—з двох тритактних фраз) закінчується тонікою „d". Два лади, що утворюються при цьому в мелодії: F-dur (іонійський) і d-moll (еолійський) наче зливаються з подвійною („змінною") тонікою [1]. Такі лади, як відомо, дуже поширені в народній музиці і застосовувались багатьма видатними композиторами. Без сумніву, під впливом перемінного ладу Бетховен написав відому сцену народної гулянки в скерцо пасторальної симфонії, де в одному періоді зіставлені F-dur'не і D-dur'не речення. Але Ю. Мейтус проявляє дедалі виразніше тяжіння до обмеження музики рамками однієї ладотональності і прагне до інтонаційної сфери мажоро-мінору (мажор, збагачений елементами, спорідненими однойменному мінорові), і тому цілком природно, що в обробці пісні „Ой, там за ярочком" основною тонікою поступово стає тоніка „d", а „F" є лише третім ступенем мажоро-мінору D-dur, як своєрідний синтез F-dur'а і d-moll'я:

Приклад № 4

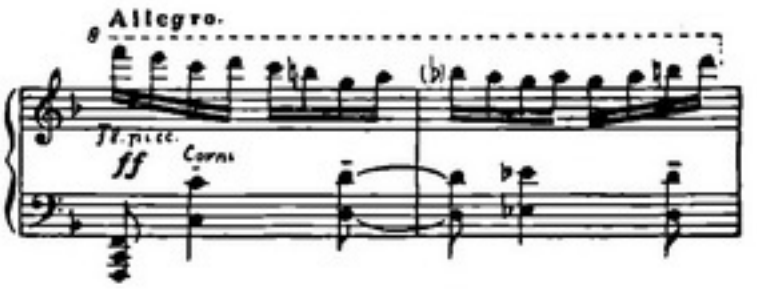


Широко трактуються рамки мажору і в третій юмористичній пісні „Вітер, вітер коло хати". Тут так само, як і в попередній пісні, оркестровий супровід охоплює

[1] Так званий перемінний лад, побудований, власне, на ладовій модуляції в межах одного і того ж звукоряду.

повністю дванадцятиступінний хроматичний звукоряд. Насамперед слід відзначити наявність у супроводі зниженого сьомого ступеня. В обробці композитор часто використовує таку кадансову послідовність[1], що є в пісні перед четвертим куплетом:

Приклад № 5



Роль цього ступеня посилюється ще тим, що композитор, трохи відходячи від звичайних прийомів обробки, які він використовує в цьому циклі пісень, робить перед третім куплетом вичленування окремих фраз мелодії в ладі сьомого зниженого ступеня. Використовується також зниження третього, шостого, другого і п'ятого ступеня. Останній ступінь великого значення тут не має і зустрічається тільки як засіб для одержання низхідного півтону перед четвертим ступенем.

Велику роль в обробці пісні („Вітер, вітер коло хати") відіграє її енгармонічний замінник—четвертий підвищений ступінь, що вводить з собою лідійські інтонації. Ці інтонації після сюїти „На Дніпробуді" часто використовуються композитором (наприклад, в соло гобоя між першими двома куплетами в другій пісні циклу). В третій пісні на них побудована фігурація, що супроводить початок останнього куплета.

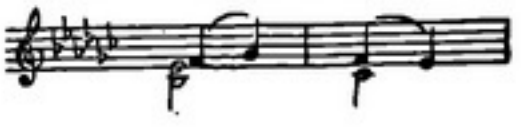
Останні слова цього куплета дано композитором трохи театралізовано, на сповільненому темпі і з застосуванням значної кількості хроматизмів.

Повторюємо, ладотональне мислення композитора лишається діатонічним. Хроматичний звукоряд використовується ним як сума всіх інтонацій, що зустрічаються в творі, як своєрідна об'ємність в результаті застосування діатонічних площин. Хроматизми, що зустрічаються у нього, є переважно випадковими мелодичними (найчастіше перехідними[2]) нотами і важливого ладофункціонального значення не мають.

Безумовно, центральне місце в циклі займає обробка пісні „Ой, матінко-зірко". Вона написана наче в одному пориві натхнення—великими симфонічними штрихами. Слухаючи і розбираючи її, не хочеться вдаватись у деталі і говорити про окремі місця — насамперед тільки дивуєшся, як у ній усе міцно зв'язано одно з одним, як усе підпорядковано єдиному прагненню, єдиній меті. Адже тут використано ті самі прийоми обробки, як і в інших піснях, але ці прийоми проведено з такою послідовністю і композитор так сміливо розширює їх, що вони набувають зовсім особливої виразності і художнього значення.

Похмура остинатна фігура

Приклад № 6



на початку другого куплета розгортається в третьому куплеті в інтенсивну фігурацію тріолями[3]:

---

[1] Безперечно, вона споріднена з кадансом, який застосовано П. І. Чайковським у хоральному епізоді коди „Ромео и Джульетты": акорди g-dur — A-dur — H-dur.

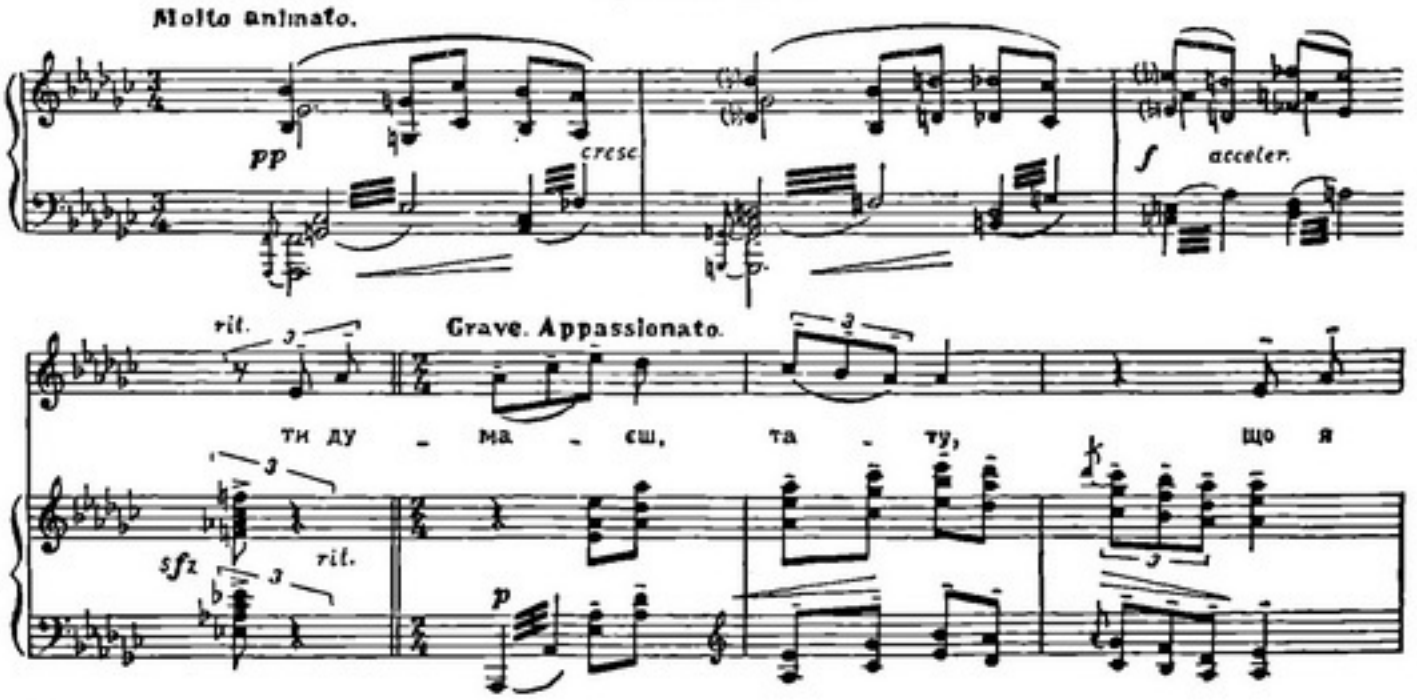
[2] Як на порівняно рідкий випадок застосування хроматичних допоміжних нот можна вказати на форшлаги в супроводі першого куплета пісні „За городом качки пливуть" в другій серії обробок.

[3] Композитор часто будує фігураційний рисунок на секундових послідовностях, відштовхуючись у цьому випадку від Мусоргського, який проявив геніальну винахідливість у використанні секундового мотиву, як основи фігураційного руху.

Приклад № 7

і в дальшій оркестровій інтермедії приводить до першого великого наростання. На слова „Ой, матінко моя, тепер я не твоя“ короткі, відокремлені одна від одно, фрази оркестру створюють розрядку перед дальшою хвилею наростання і разом з тим виразно відбивають тяжкий настрій наймички: дівчина наче збирається з думками, не можучи зразу знайти слова для висловлення свого горя. Коротка, сповнена драматизму репліка оркестру приводить до останнього куплета, викладеного каноном між голосом і оркестром:

Приклад № 8



Яким несподіваним і разом з тим мудрим є те, що композитор останній куплет проводить не в головній тональності, а в субдомінантовій! Перенесенням мелодії квартою вище і використанням при цьому канону композитор прекрасно передає дедалі зростаюче, нічим не стримуване почуття скорботи, яке проймає дівчину.

Потім оркестр докінчує пісню. Спочатку в кульмінації повторюється остання фраза дівчини (відгомін канону), потім музика стихає і знову звучить pp у попередній тональності і оркестрова мелодія, якою почалась пісня. Наче без слів продовжує тихо співати пригнічена дівчина, яка знає, що їй не суджено розбити кайдани, що гнітять її.

Ні в одній іншій пісні композиторові не вдалося так розширити рамки народнопісенного сюжету, не вдалося так широко використати оркестр, так розвинути і поглибити його роль.

Єдине, що можна закинути авторові, це те, що він в оркестровому завершенні трохи зійшов з наміченого і витриманого ним протягом усього твору шляху експресивного розкриття образу і віддав мимоволі данину імпресіоністичним прийомам, данину самодовліючої барвистості. Я маю на увазі, поперше, цілотонний пасаж арфи. Інтонаційно він підготовлений попереднім матеріалом (хоча б звучаннями, що супроводять третій куплет), але в цьому контексті, тембрально забарвлений специфічним звучанням арфи, він випадає з стилю пісні. Подруге, мені здається, викликає сумнів з того ж погляду заключний акорд пісні—es—b—f—c (в—f—b). По суті це той самий акорд, що і наприкінці другої пісні[1]. Якщо тут і немає

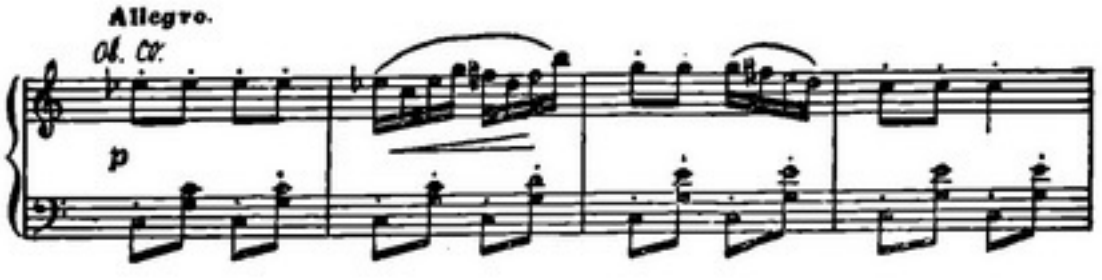
[1] Акорд цей можна розглядати або як VI $^{5}/_{6}$, що часто замінює собою тонічне тризвуччя з доданням від тоніки нони (яка з'явилась ледве чи не вперше в заключному акорді шопенівського E-dur'ного етюда — ор. 25), або як вертикаль, складену з п'яти

терції від нижнього тону, яке є там, то в усякому разі зміст цього акорду той самий: ажурна звучність, що наче розчиняється, начебто тане (прекрасно використана така звучність, наприклад, в останньому акорді романсу „Весняний день" М. Коляди). Доцільно звучить такий самий акорд наприкінці пісні „Ой, пряду" з другої серії обробок Ю. Мейтуса — образ дівчини, що, засипаючи, знаходить забуття (четверта квінта fis знімається там трохи раніше). Композитор дуже часто використовує цей акорд у заключних тактах своїх творів, що закінчуються pp, і тому він набуває дещо нейтрального — в розумінні виразності — характеру. Цей акорд, що є в друкованому виданні пісень, змінений тепер автором в останній оркестровій редакції.

Переходимо до заключної пісні циклу. Тут в розпорядженні композитора була невелика восьмитактна мелодія з текстом тільки одного куплета. Тому композитор обробив її трохи інакше, ніж інші пісні циклу: прийоми варіаційного розвитку він комбінує з прийомами розробкового типу, зокрема використовує різні тональні модифікації матеріалу, яких у такому масштабі немає в інших піснях циклу. Єдиної стабільної тональності в обробці п'ятої пісні немає: пісня спочатку базується на C-dur і закінчується в G-dur'і.

Половину місця займають оркестрові інтермедії. Композитор вводить у них новий матеріал, що відіграє в обробці роль другої теми, яка подекуди вдало сполучається з мелодією пісні:

Приклад № 9



Обробка зроблена енергійно, напористо; в ній багато справжніх веселощів і юмору. Оркестрована вона цікаво і майстерно.

Взагалі для оркестрового звучання обробок є характерною велика простота, природність, економне витрачання оркестрових засобів. Пісні інструментовані барвисто і різноманітно. Оркестр усюди добре сполучається з голосом і дає йому потрібну підтримку.

Очевидно, щодо освоєння оркестрового письма композитор від стадії вивчення оркестрового матеріалу, від збирання різних прийомів оформлення оркестрової звучності, від експериментів, по-своєму дуже вдалих і, безумовно, яскравих, що мали місце в „Українській сюїті" і „Дніпробуді", переходить до свідомого добору засобів оркестрової виразності, тісно зв'язує тепер оркестрове звучання з іншими факторами, що формують музикальний твір.

Робота над другим циклом (другою серією) обробок для голосу з оркестром[1] не вносить якихнебудь істотно нових рис у творчий розвиток композитора. Обробки зроблено для високого голосу на основі тих самих прийомів, які так вдало були застосовані композитором у першому циклі. І тут композитор різноманітними засобами втілює закладені в пісні ідею, тему, сюжет. І тут глибоко проникає в суть твореного образу, художньо перетворює інтонаційну природу народно-

---

чистих квінт, починаючи від основного тону. Останній принцип побудови яскравіше виявляється при застосуванні цього акорду (повного і скороченого) у Ю. Мейтуса.

Цікаво, що акорд цей являє собою ту саму улюблену автором пентатоніку, але перетворену у вертикаль (одночасне звучання всіх складових її звуків). Таке стирання грані між горизонталлю і вертикаллю, областю гармонії і мелодії дуже характерне, наприклад, для пізнього Скрябіна.

[1] Редакція з ф.-п. видана Державним видавництвом „Искусство" в Москві в 1939 р.

пісенної мелодії, зберігаючи яскравий національний колорит, властивий оброблюваним пісням.

Проте, мені здається, що оркестровці другої серії пісень композитор недаремно надав характеру надмірної витонченості. Фактура пісень трохи суворіша і, мабуть, важча (особливо в першій і четвертій піснях), ніж у першому циклі, а витончена, нарочито прозора і приглушена в багатьох місцях оркестровка надає музиці тих камерних тонів, які їй не властиві. Ось чому враження в багатьох місцях другої серії обробок ослаблюється при слуханні її в оркестровому виконанні. Навіть лінія голосу не зливається так з оркестровим супроводом, як у перших п'яти піснях.

Цікавим моментом у другій серії пісень є використання композитором принципів модуляційного розвитку. Ні в одному іншому творі композитор так широко не використовує цих принципів.

У першій і третій піснях серії композитор вживає складні модуляційні плани (з п'яти і навіть з семи різнотональних ланок[1]) переважно за принципом зворотної симетрії, при чому головна тональність застосовується тільки в крайніх ланках (наприкінці і на початку пісні). Простішою є тональна структура другої і четвертої пісень; п'ята пісня написана в одній тональності.

Характерно, що автора, очевидно, не задовольнила тональна строкатість перших трьох пісень і він поступово починає себе в цьому відношенні обмежувати. П'ять обробок народних пісень для хору і оркестру, написані в тому ж 1937 році, як правило, побудовуються вже в межах однієї тональності. Тільки друга пісня цієї серії в середині змінює головну тональність c-moll на e-moll (тональність ця витримується, проте, протягом чотирьох куплетів підряд).

П'ята пісня, так само, як і в попередній серії, модуляцій не містить, а пісні перша, третя і четверта використовують прийоми не тональної, а ладової модуляції: перша і третя обидві побудовані на звукоряді, що має один діез із змінними тоніками „g" і „e"; четверта пісня стабілізується навколо тоніки „es", але варіює ладову форму: es-moll чергується з Es-dur'ом (соль бекар) і дорійським ладом від Es (до бекар).

Чим пояснюється така еволюція в другій і в третій серіях обробок народних пісень?

Не можна розглядати весь модуляційний комплекс (співвідношення тональностей і способи заміни однієї тональності іншою) поза тією ладо-інтонаційною сферою, якою оперує композитор. Природний модуляційний перехід, власне, ніколи не вимагає будьяких особливих засобів письма, а виникає в результаті того, що будьяка функція[2], властива данній ладотональній системі, починає діяти інтенсивніше, наче гіпертрофується і цим порушує рівновагу всієї системи, викликає потребу в переорієнтуванні матеріалу на іншу тоніку.

Чи суперечить використання прийомів модуляції і різнотональної побудови особливостям інтонаційної природи народних пісень? Розберемось докладніше в цьому питанні.

Народна пісня аж ніяк не програє від того, що багато разів повторюється в одній і тій же тональності. Ми знаємо прекрасні приклади з літератури, створеної видатними композиторами, коли в процесі обробки ніякої тональної трансформації народна пісня не зазнавала. Можна навести багато зразків обробок українських народних пісень такими майстрами, як Лисенко і Леонтович. Те, що в тональній трансформації пісні немає особливої потреби, довів сам Мейтус у першій серії обробок. А в мистецтві має цінність тільки те, що є необхідним. Проте, іноді потреба в тональній перестановці може з'явитись—і такі приклади зустрічаються в літературі. Дуже доцільну перестановку ми відзначили при розгляді пісні „Ой, матінко-зірко".

Зрозуміло, ніхто не може сказати, скільки раз може змінюватись тональність в обробці народної пісні і які тональності слід вибирати для побудови модуляцій-

---

[1] Вводячи нову тональність майже в кожному куплеті.

[2] Кожна гармонія в рамках однієї ладотональності суперечлива і має функцію двоякого роду: функцію, що діє в напрямі ладотонального центра і висловлює тяжіння даної гармонії до цього центра, до тоніки, і функцію, що діє в напрямі від тоніки і начебто руйнує тональність зсередини.

ного плану. Але ясно, що в другій серії обробок ні особливості самих пісень, використовуваних композитором, ні способи їх обробки настійної необхідності в таких численних модуляціях (та ще в далекі тональності, на три, на чотири і навіть на п'ять знаків) не викликали. Тому композитор швидко облишає непотрібне блукання по різних тональностях і замінює прийоми тональної модуляції більш властивими народній пісні прийомами трансформації ладу, прийомами ладової модуляції [1].

Окремо слід виділити тональні зрушення на чисту кварту і квінту, що зустрічаються у Ю. Мейтуса і, очевидно, займають окреме місце. Ті незначні зміни в звукоряді, які відбуваються при цьому, самі по собі, ще не викликають відчування тональної модуляції (зміни тонального центра), а можуть бути сприйняті як тимчасова ладова трансформація. Коли ж і відбувається відчутне переміщення тоніки, то при найнезначнішому розширенні рамок ладотональності,—і це переміщення може не викликати зміни звукоряду. Наприклад, при модуляції з домажору, який включає, крім ступеня f, ще лідійський ступінь fis, в соль-мажор, що має, крім натурального fis, ще міксолідійський ступінь f, звукоряди, очевидно, збігатимуться. Таким чином, тональну модуляцію на чисту кварту вгору або вниз можна розглядати в деяких випадках як одну з форм ладової модуляції. Це прекрасно довів Ю. Мейтус у своїй обробці народної пісні „Шумить, гуде" для хору a capella, де переміщення головної тоніки „e" в підпорядковані „h" і „a", тимчасово відвертаючи увагу від головної тоніки, лише потім приводить до з'явлення її в освіженому вигляді, і в цілому створюють єдину, дуже барвисту і інтонаційно споріднену з народною піснею ладотональність.

Та сама обробка може довести, що модуляція не повинна бути якимсь чужорідним тілом у музикальному творі, а відбуватись непомітно, народжуючись в процесі становлення музики [2]. Гірше, коли музика пишеться задля модуляції і тільки її потребами й виправдується. Такі ж модуляції є в другій серії обробок народних пісень, і саме вони і порушують в цілому монолітну і органічну систему інтонацій, що є такою характерною для всіх обробок Ю. Мейтуса.

Кілька слів про прийоми модуляції. Заміна однієї тональності іншою відбувається або з допомогою безпосереднього виникнення нової тональності, коли її тонічний центр, без спеціальної підготовки, зразу йде після співзвуччів тональності попередньої („модуляція - зіставлення"), або коли з'явлення нового тонального центра в якійсь мірі підготовлене попередньою музикою („модуляція - перехід"). Мейтусу властиві переважно модуляції першого типу. Їм композитор віддає природну перевагу, прагнучи використати модуляцію як колористичний прийом (сполучення між собою різних тональностей, як гармонічна барва). Тривалі модуляційні переходи, як фактор розвитку, композитором використовуються порівняно рідко [3].

Модуляції-зіставлення добре вдаються композиторові. Так, наприклад, у пісні „Ой, пряду, пряду" чудово вступає f-moll, що змінює несподівано шостий ступінь a-moll (з'явлення свекора, який порушує спокій невістки, змученої роботою). Навпаки, модуляція - перехід назад з f-moll в a-moll зроблена більш нарочито, звучить натягнуто і інтонаційно не зв'язана з іншим музикальним матеріалом. Набагато краще композитор переходить з F-dur в D-dur у пісні „За городом качки пливуть". Перехід починається четвертим ступенем F-dur і секвентно йде до нової тоніки:

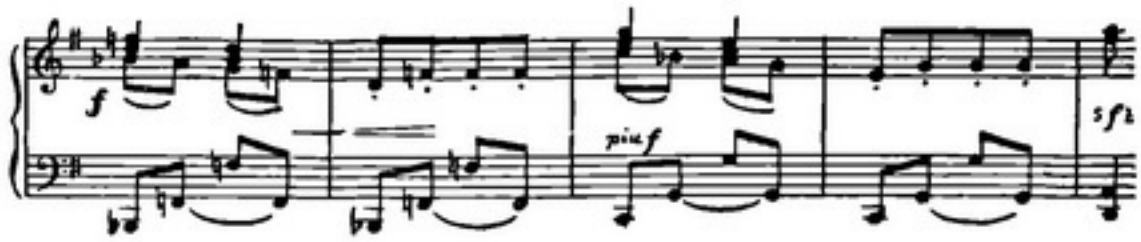
---

[1] Ладовою модуляцією я називаю таких два види інтонаційних перестроєнь, що зустрічаються в народній пісні і в якійсь мірі споріднені з старовинними мутаціями: 1) зміна ладової настройки відбувається в результаті переміщення тоніки в площині одного й того ж звукоряду; 2) зміна ладу відбувається в результаті зміни звукоряду, при умові збереження тоніки на місці (звичайно без будьяких хроматичних ходів у мелодії, не властивих народній пісні).

[2] Можливо, тут композиторові допомогла фактура a capella: не було оркестру, а отже і тих оркестрових інтермедій, в яких композитор проводить різні „самодовлючі" модуляційні засоби.

[3] Як на один з таких прикладів можна вказати на „Розповідь про батька" — номер з музикального оформлення п'єси О. Корнійчука „Платон Кречет" в Харківському театрі ім. Шевченка.

Приклад № 10



Прийом дуже простий, але він випливає з особливостей гармонічної мови композитора: мажоро-мінорна ладотональність з характерною відсутністю ввідного тону. Так само композитор підходить до F-dur'ної тоніки в третій пісні першого циклу обробок: в басу спочатку Des, потім Es і, нарешті, F. Менш природно звучить широкий перехід з h-moll в c-moll у пісні „Закувала зозуленька". Тут композитор замінює природне прагнення музики в нову тоніку підготовкою її шляхом певного голосоведення. Не слід забувати, що голосоведення (зокрема, мелодичне зміщення голосів на півтон, що застосовується при модуляціях у далекі тональності, наприклад, у Мусоргського) є тільки зовнішньою ознакою внутрішнього закономірного зв'язку співзвуччів, що виявляється при цьому, і ніяк само по собі не вирішує успіху (органічності) даного сполучення.

Взагалі ж композитор, як ми вже відзначали, більше тяжіє до форм однотонального розвитку. Він краще себе почуває, коли тоніка стабілізується і часом навмисне підкреслюється (цим пояснюється прагнення композитора до органного пункта і різних остинатних фігур у басу, зокрема, з двох накладених одна на одну чистих квінт).

Третя серія обробок українських народних пісень для хору з симфонічним оркестром[1] мало чим відрізняється від другої серії[2]. Можна відзначити тільки схильність до утрировки образу: надмірна трагедійність у другій і четвертій піснях (маємо на увазі останні два куплети другої пісні і середину четвертої), підкреслена театралізація (натуралізація) в прийомах оформлення третьої і п'ятої пісень. Фактура де в чому стає примітивнішою. Безперечно, вона стала важчою порівняно з першим циклом пісень; гармонія стає менш рухливою, вона менш гнучка і різноманітна і менш залежить від вільного (лінеарного) руху голосів, начебто кам'яніє в певних однотипових вертикальних комплексах (часто в простих тризвуччях). Ладова база в деяких піснях звужується (наприклад, в останній пісні). В хорі де-не-де зовсім немає тієї потрібної для хорового письма чіткості голосоведення, без якої хор не звучить легко і природно. Хорова партія хибує на надмірну „гармонічність" фактури і має не зовсім бажану перевагу вертикального моменту над горизонтальним.

Значним кроком уперед по шляху опанування хорової специфіки є дві обробки українських народних пісень a capella, написані в 1939 році.

Перша з них „Шумить, гуде та дібрівонька" написана з великим настроєм. Композитор майстерно користується хоровими ресурсами, де-не-де переносячи на хоровий грунт прийоми оркестрового письма (наприклад, наприкінці пісні). Прекрасно передано характер народної пісні. Композитор оригінально поєднує прийоми витонченої рафінованої гармонії з наївними, трохи архаїзованими звучаннями, безпосередньо виведеними з мелодії, оброблюваної ним.

Поряд з строгим („академічним") голосоведенням композитор використовує прийоми підголоскової народної поліфонії, наприклад, місце з двоголосого канону з різними явними і замаскованими паралелями.

---

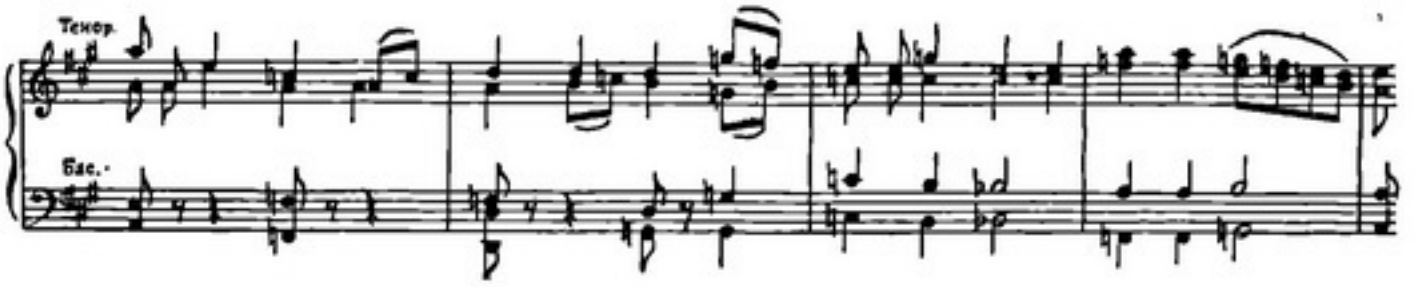
[1] Редакція з ф.-п. видана Державним видавництвом „Искусство" в Москві 1939 р.

[2] Композитор допускає тут значніші відхилення від мелодії пісень, ніж у перших двох серіях. Мелодія часто переривається і переноситься з одного голосу в інший. В середині третьої пісні композитор перетворює дводольну мелодію в тридольну.

Приклад № 11

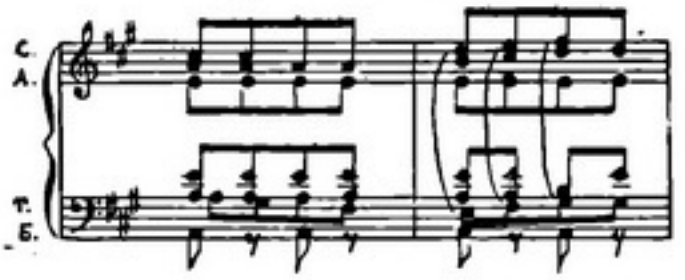
Другий хор „Та продай, бабушка, бичка" написаний з властивими композиторові блиском і дотепністю. Весь хор побудований на веселому діалогу між бабунею (жіноча половина хору) і чоловічою половиною хору. Хор простіший своєю фактурою, ніж попередній, і побудований весь навколо однієї тоніки А. Композитор використовує тут знайому вже нам форму мажору, збагаченого інтонаціями, властивими мінорові:

Приклад № 12



Гостроти (жорсткості) звучання, властивої багатьом творам Ю. С. Мейтуса, зокрема обробкам народних пісень для хору і оркестру, в цьому хорі зовсім немає. Навіть такі поширені у композитора паралелізми (в тому числі паралельні диссонанси) звучать в цьому хорі пом'якшено, затушковано:

Приклад № 13



Яке ж позитивне значення в творчості Ю. Мейтуса мала робота над народнопісенним матеріалом? В обробках народних пісень відбились кращі сторони його таланту, в них композитор виявив багато смаку, вміння, справжнього натхнення. Проте, ні вичерпати свої можливості, ні повністю їх виявити, розкрити, він, зрозуміло, тут не міг. Народна пісня, даючи великий простір творчій фантазії композитора, навчаючи його творчій мудрості, відкриваючи перед ним велику скарбницю народного мистецтва, будучи використана лише як об'єкт обробки і включена в тканину музикального твору, не може не обмежувати композитора, не може не звужувати масштабів його роботи. Так воно було і з Ю. Мейтусом.

Протягом свого розвитку композитор поступово переходить від музики абсолютної („чистої", інструментальної) до музики програмної, до музики, зв'язаної з текстом[1], від сонати і варіацій, від першої оркестрової сюїти, де текстовий матеріал (а в наслідок цього і зміст народних мелодій, використаних у сюїті) не має ще будьякого істотного значення[2], до програмного твору „На Дніпробуді", з епіграфами до окремих частин, далі—до обробок народних пісень, де текст су-

---

[1] Маємо на увазі його великі, „провідні" твори, а не пісенно-романсову творчість і театральну музику.

[2] Відзначимо, наприклад, у першій частині сюїти фанфарний рисунок флейт (далі він проводиться у валторн і труб), що ніяк не зв'язаний із змістом народної пісні, покладеної в основу цієї частини сюїти.

проводить весь твір. Паралельно зменшується роль інструментального фактора (питома вага оркестру менша в другій серії обробок, порівняно з першою серією), зростає значення вокалу (перехід від обробок з оркестром до обробок a capella).

Якщо на певному етапі творчого розвитку композитора такі тенденції були позитивними, бо вони зв'язані були з переходом композитора до конкретних форм музикального мислення, висловлювали його прагнення стати на шлях реалістичного відображення дійсності, то далі вони стають, по-моєму, моментом, що гальмує просування композитора вперед і звужує його творче розгортання.

Уважно спостерігаючи творчість Ю. Мейтуса, мимоволі приходиш до висновку, що головною сферою діяльності композитора має бути саме інструментальна (насамперед оркестрова) музика. Тільки вона може цілком задовольнити схильність композитора, яку він проявляє на кожному кроці, до барвистості, до культивування тембру і світлотіні, до гармонічної повнокровності та різноманітності прийомів письма. Тяжіння до оркестрового викладу, до оркестрової фактури ми вбачаємо і на початку другої частини сонати і в хоровій обробці „Шумить, гуде", і в супроводі цілого ряду вокальних творів—„Ой, піду я", „Якби мені, мамо, намисто" і багато інших. Самий факт перенесення центра ваги вокальних творів у супровід[1], що часто має місце в творчості Ю. Мейтуса („Сон", „Нет, не тебя так пылко я люблю", обробки народних пісень), свідчить про прагнення композитора до мислення образами, властивими інструментальній музиці.

Ні в якому разі не можна твердити, що авторові вокальні твори не вдаються і що йому не слід працювати в цій галузі. Навпаки, значне місце, яке займають у творчості Ю. Мейтуса вокальні твори, і великі переваги багатьох з цих творів вказують на те, що можливості автора тут дуже великі. Але творче зростання композитора не може не втратити від того, що композитор надто довго консервував свою інструментальну і, зокрема, оркестрову творчість. Відхід композитора на тривалий час від цієї галузі приводить до застою, до виснаження тих живих джерел, якими творчість композитора живиться, до втрати соків, якими насичуються його твори, якими поповнюється і збагачується його музикальна мова.

Композитор зробив значний крок уперед від сюїти „На Дніпробуді"—до першого циклу обробок, коли перехід від інструментальної (абстрактної в умовах першого періоду) творчості до вокальної творчості мав для композитора позитивне значення. Після першого циклу обробок рух композитора уперед іде більш сповільненим темпом, бо тенденція, що виявляється і далі, до затухання його інструментальної творчості стає фактором одностороннього розвитку композитора і затримує його нормальне творче зростання.

Розглянемо ще одну дуже характерну для Ю. Мейтуса суперечність: інструментальна музика, якщо виключити звідси мініатюри (можливі іноді в літературі для сольних інструментів, але майже зовсім відсутні у Ю. Мейтуса), природно, передбачає розвинену, велику музикальну форму, широкий простір у виборі засобів архітектонічного оформлення звукового матеріалу, багаті структурні можливості. В першому періоді своєї творчості композитор не приділяє достатньої уваги питанням загальноконструктивного порядку, не прагне до побудов великого масштабу, не використовує всіх тих багатих засобів розвитку матеріалу, які має музикальне мистецтво. Він спрощує форму, здрібнює її. Правда, композитор виходить переможцем у боротьбі з інертністю і схематизмом строфічної варійованої форми в своїх обробках. Проте, ця перемога могла бути тільки етапом на шляху дальшого удосконалювання композитора. Куплетна будова народної пісні так чи інакше лімітує, обмежує композитора. Необхідність періодичного проведення пісні, зв'язаної з певною протягненістю, не дає можливості композиторові вільно розвивати матеріал, будувати на ньому підхід до кульмінації і самі кульмінації. Композитор не випадково переносить їх в оркестрові інтермедії, обробляючи одну з кращих своїх пісень „Ой, матінко-зірко". Але такий вихід не завжди хороший і можливий, бо відсутність голосу в кульмінації ослабляє значення її в творі, написаному для оркестру з голосом.

---

[1] Можливо, цим і пояснюється відносна невиразність масових пісень, де супровід не може відігравати значної ролі.

Зв'язують композитора і обмеження, що виникають в обробці народних пісень при побудові модуляційного плану, без якого неможливе створення скількинебудь розгорнутої музикальної форми. Ми знаємо, з якими труднощами довелося зустрітись при цьому композиторові в другій серії обробок. Труднощі не спинили композитора і він продовжував успішно обробляти народні пісні, але справді широкому і вільному володінню музикальної форми ніякі обробки композитора навчити не могли.

Таким чином тенденції, що взаємно виключають одна одну,—з одного боку тяжіння композитора до інструментального колориту, до оркестрової фактури, з другого боку—перехід композитора до побудов невеликого масштабу, до малорозвинених, дроблених музикальних форм, що суперечать інструментальній (оркестровій) музиці, як жанру,—ці протилежні тенденції є найхарактернішою особливістю композитора.

Суперечність ця була породжена особливостями творчого методу композитора в перший період його роботи; абстрактністю мислення, відсутністю внутрішнього рушійного стимулу, який обумовлює виникнення великого музикального твору і визначає інтенсивність розгортання музикального матеріалу. Композитор шукав виходу з цієї суперечності в улюбленому ним у другому періоді творчості жанрі обробок народних пісень.

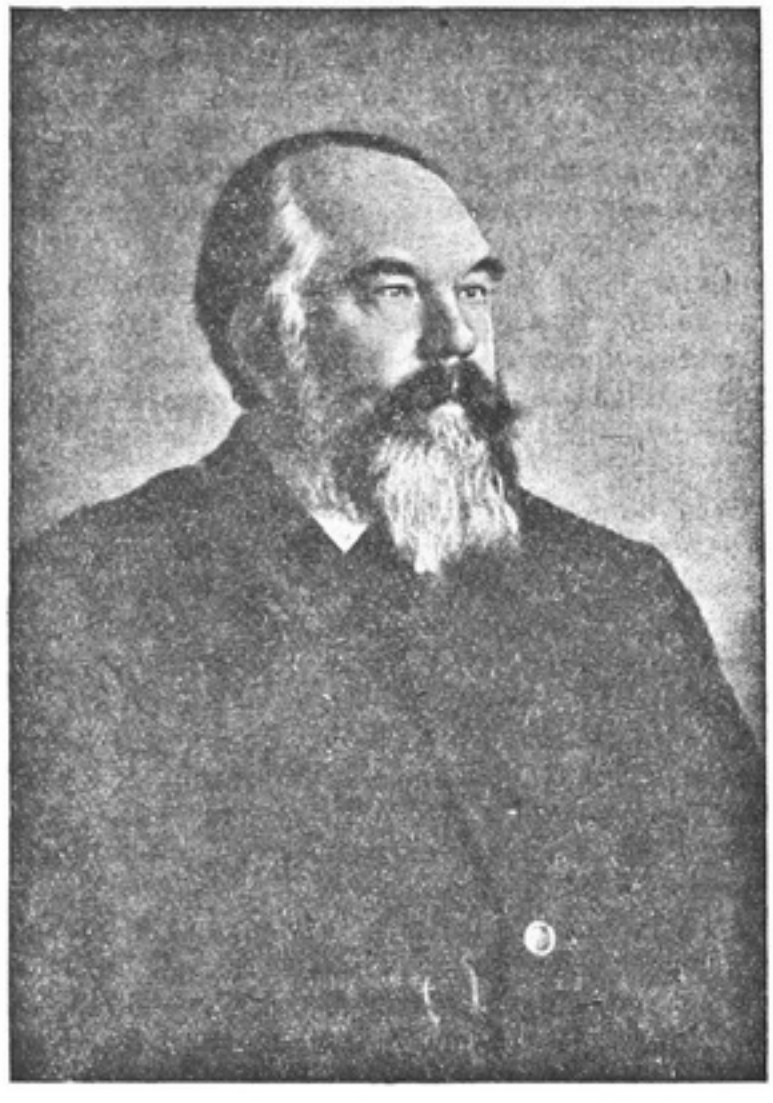
Тепер, коли композитор закріпився на нових творчих позиціях, він цілком підготовлений до створення великих музикальних полотен, в яких мають бути відображені найактуальніші теми нашої сучасності. В цих творах він остаточно знайде себе, легко розв'яже суперечності, які заважають його зростанню, і на всю силу розгорне своє велике творче обдаровання.

Робота Ю. Мейтуса над оперою „Перекоп", одним з авторів якої він є, цілком доводить, що він уже взявся за розв'язання цілого ряду нових творчих завдань і прагне розширити поле своєї діяльності. Ми певні, що опера „Перекоп"—тільки перша спроба. За нею підуть нові твори у великих інструментальних і інструментально-вокальних формах. Композитор не повинен боятися дерзань,—тоді він вийде на широкий творчий шлях, вступить у новий плодотворний період свого композиторського розвитку [1].

Композитор створив немало творів і попрацював майже в усіх жанрах. Він пережив критичний період у своєму розвитку і вийшов з нього зміцнілим; він пробив значний шлях в еволюції своєї мови і виробляє тепер свій індивідуальний стиль, перепробував найрізноманітніші прийоми письма і зумів відібрати з них найкращі, найбільш пристосовані для здійснення своїх творчих намірів, показав себе вольовим, свідомим творцем нових музикальних цінностей; він повинен і надалі так само наполегливо працювати над підвищенням своєї професіональної майстерності, як працював до цього часу.

---

[1] Третю оркестрову сюїту,— капітальний і цікавий твір, який Ю. Мейтус тількищо закінчив, присвятивши його визволенню Західної України частинами Червоної Армії, судячи з деяких даних, можна віднести до нового періоду, що накреслюється в творчості композитора.



Проф. В. Г. Івановський

Спогади про С. І. Танєєва

(До 25-річчя з дня смерті)

Двадцять п'ять років тому Москва поховала одного з найвидатніших російських музикантів—Сергія Івановича Танєєва.

С. І. Танєєв (1856—1915) написав ряд першокласних музикальних творів і музикально-теоретичних праць, поклавши початок новій, так званій танєєвській школі контрапунктичного мистецтва.

Танєєв як піаніст-виконавець, теоретик, критик і композитор лишив глибокий слід в історії розвитку музикального мистецтва. Як неодноразово відзначала радянська преса, вплив С. І. Танєєва поширювався не тільки на молодші покоління, але й на старше. З частих висловлювань П. І. Чайковського і його брата—Модеста Чайковського, з опублікованого листування С. І. Танєєва з П. І. Чайковським видно, як прислухався Чайковський до думки Танєєва, яким іноді безжально-суворим був колишній учень у критиці творів свого геніального учителя (наприклад, у критиці фіналу 4-ї симфонії).

Прекрасною людиною був С. І. Танєєв, яскравою особистістю, привабливість якої відчували всі, хто тільки зустрічався з ним. Але хоч і було таким авторитетним ім'я його в дореволюційній Росії, він не дістав за життя належного, цілком заслуженого ним визнання. Правильну оцінку і як композитор, як теоретик і педагог, як громадський діяч Танєєв здобув тільки в Радянському Союзі.

Я добре пам'ятаю Танєєва. В 1903 році, закінчивши Київську консерваторію (тоді ще музикальне училище), я переїхав до Москви, бажаючи продовжити музикальну освіту. Я довго вагався, куди їхати—в Москву чи Петербург? Вабила перспектива працювати під керівництвом таких прекрасних майстрів, як Римський-Корсаков, Глазунов, Лядов, що перебували в Ленінграді. В Москві ж, як я чув, були ще живі традиції П. І. Чайковського і існували спеціальні курси музикально-теоретичних дисциплін, які велись Танєєвим (контрапункт, фуга, форми) і Іпполітов-Івановим (оркестровка, вільний твір).

Я спинився на Москві. Наприкінці серпня 1903 року я вперше прийшов до консерваторії і відрекомендувався С. І. Танєєву (до того часу я ніколи його не бачив).

Добре пам'ятаю, як мене вразила невідповідність тембру голосу Сергія Івановича і його ставної, кремезної постаті, вдягненої в довгий сюрдут, застібнутий на всі гудзики. Його досить високий баритон умів, як я потім добре дізнався, переходити і в фальцето-тенор, коли Сергій Іванович сердився або хотів висміяти свого співрозмовника, на що він був великий майстер.

Підстрижена „по-руськи" борода, закинуте назад волосся (Сергій Іванович був темним шатеном), добродушний вираз обличчя, розумні і серйозні очі, — усе це я зразу ж помітив.

Один з моїх товаришів по Київський консерваторії переконав мене, що такого, мовляв великого вченого, як С. І. Танєєв, не можна називати „професор", або просто на ім'я-по батькові, а треба, звертаючись до нього, обов'язково говорити—„maestro".

При перших же моїх словах Сергій Іванович весело розсміявся і сказав:

— Чому це ви мене так дивно називаєте, по-італьянськи? Я—Сергій Іванович, так мене і звіть.

Після досить суворих іспитів я був зарахований до класу контрапункта, який вів у Московській консерваторії, як я вже згадував, Танєєв, а разом з тим мене взяв до свого класу спеціального фортепіано напівофіціально (і неплатно) директор консерваторії—В. І. Сафонов.

Але як сумістити фортепіанну роботу з роботою в класі Сергія Івановича, коли вимоги останнього—величезні? Були такі особливо обдаровані і витривалі учні, як, наприклад, Л. В. Ніколаєв (нині професор Ленінградської консерваторії), які могли працювати одночасно в цих двох класах. Мені, слід сказати, це було важко і я поступово переключився цілком на теорію.

Двічі на тиждень приходили учні. У С. І. Танєєва, на всіх його курсах, було всього в цей час вісім чоловік. Випускались звичайно один-два, рідко трохи більше. Бували роки й без випуску, протилежно тодішній Петербургській консерваторії, де учнів у класах налічували десятками і де майже всі вони благополучно закінчували консерваторію. З класу ж С. І. Танєєва часто хтонебудь „тікав", не витримавши суворих вимог свого професора, який примушував багато працювати, а декого Танєєв і сам виключав з списку своїх учнів. Взагалі дисципліна була сувора, хоч Сергій Іванович, не зважаючи на обмежений класний час, завжди охоче відповідав на всі запитання учнів з загальномузикальних проблем і з приводу окремих творів старих чи сучасних нам майстрів.

Одного разу я запитав Танєєва в класі, як він ставиться до твору Ріхарда Штрауса „Жизнь героя", недавно вперше виконаного в Москві в симфонічному концерті.

Сергій Іванович раптом почервонів, що завжди у нього було ознакою великого хвилювання, і мало не закричав:

— Це не музика, це шарлатанство!—і трохи згодом уже зовсім спокійно він запитав:—А вам подобається?

— Подобається,—сміливо сказав я,—подобається все, крім того місця, де так фальшиво викрикують дерев'яні інструменти, і яке, очевидно, має характеризувати середовище пошляків, що оточують героя.

— Дивно,—задумливо сказав Сергій Іванович,—дивно, що вам подобалось все інше. Там багато надуманого, нехорошого.

На наступній лекції Сергій Іванович приніс до класу партитуру „Жизни героя" і переконував нас у тому, що твір—надто формальний. Слух Танеєва, вихований переважно на класиках, не міг примиритися з багатьма гармонічними зворотами Ріхарда Штрауса.

Клас вільного твору вів у консерваторії нині вже покійний композитор М. М. Іпполітов-Іванов. У цей клас учні переходили, прослухавши вже курс музикальних форм, і тому всі плоди нашої вільної творчості ми приносили в години лекцій до класу Сергія Івановича.

Пам'ятаю, якось один з моїх товаришів по класу написав красивий романс на текст одного з сучасних поетів. Поет цей любив писати звучні, але часто беззмістовні вірші. Цей вірш починався так: „Напоенный душистой волной..." Автор потім кілька раз повторив слово „волной". Танеєв раптом розвеселився і, в буквальному розумінні, взявшись за живіт, став реготатись.

Музика йому сподобалась, але й текст і поводження автора музики з текстом він піддав жорстокій критиці.

— Ну і ерунда!—говорив Танеєв.—„Напоенный душистой волной—ной, ной, ной, ной..."

Автор романсу червонів, блід, ніяковів і, нарешті, розсердився.

— Так, Сергій Іванович,—зауважив він гостро,—усе можна висміяти. Ви гадаєте, у вас, у вашій кантаті „Иоанн Дамаскин" краще поводження з текстом? Там фуга починається словами: „В тот день, когда труба—ба-ба-ба-ба" —і виходить просто „баба".

І Танеєв і його опонент перебільшували, але характерно, що Танеєв не розсердився, не образився. Він просто якось підтягнувся—і замовк.

Наскільки Сергій Іванович, дуже суворий до інших, був суворий і до самого себе, може довести такий факт, про який мені розповів диригент Б., колишній учень Танеєва.

В Петербурзі відбувалась прем'єра опери Танеєва „Орестея". На першій виставі був присутній автор. Музика опери здавалась публіці надто серйозною, сценічне втілення—нудним. Критика, не розібравшись у творі і не зумівши оцінити російського неокласика Танеєва, з люттю накинулась на оперу і на її автора. Не обійшлось і без особистих рахунків: „Ти, мовляв, суворо судиш інших, так одержуй тепер сам!"

Танеєв і його опера стали об'єктом насмішок і глузувань, карикатур, дотепів і зловмисності. Реакціонери в Москві шаленіли ще більше, ніж у Петербурзі. Опера, про яку в своєму „Літопису" Римський-Корсаков пише, що вона—„вражала багатством красоти і вислову", переважною більшістю профанів була визнана твором бездарним і безглуздим.

Учні Московської консерваторії, особливо учні Сергія Івановича, з обуренням читаючи всі ці статті про Танеєва, хвилювались за свого вчителя.

— І от,—розповідає Б.,—прийшов до нас на лекцію Сергій Іванович. Прийшов, як завжди, спокійний, зрівноважений і навіть ніби веселий. Ми були здивовані. Наприкінці лекції один з студентів не витерпів і запитав Танеєва про постановку „Орестеи" в Петербурзі.

— Знаєте, — відповів Танеєв, — на сцені це, як виявилось, зовсім не те, що я думав, і я сам так само щиро свистів, як і решта публіки.

Через багато років після того я розповів про це А. К. Глазунову і він мене запевняв, що справді, сидячи в партері на прем'єрі „Орестеи", Танеєв так енергійно свистів, що звернув на себе увагу сусіда. Відбулась така розмова:

— Ви, мабуть, особистий ворог автора опери?

— Ні, я—автор.

— Так чому ж ви свистите?

— Бо мені нудно, а коли публіці нудно в театрі, то на це треба реагувати. От я і свищу.

Музика опери виграє справжньою красотою і прекрасною майстерністю її творця, але в драматургічному відношенні (лібретто) опера набагато слабіша. Невдалою була також і постановка. Саме в цьому і слід шукати причини байдужості, з якою широка публіка зустріла появлення „Орестеи" на сцені тодішнього Маріїнського театру.

При мені якось Сергія Івановича запитали:

— Над чим найбільше треба працювати композиторові?

Я дослівно не пам'ятаю, що відповів тоді Сергій Іванович, але зміст був такий:

— Творча фантазія дана не всім, але розвивати її не важко. Важко стати висококультурною людиною, без чого не можна бути хорошим композитором. Ну, а техніка письма прийде сама, якщо ви розвинете в собі внутрішній слух, навчитесь добре слухати музику, будете вчитись писати у великих майстрів минулого.

При мені було задано і інше запитання:

— Як треба писати музику—за роялем чи без рояля? — запитання з приводу якого і зараз сперечаються композитори-педагоги.

Я записав тоді відповідь Сергія Івановича:

— Композитор повинен уміти писати свої твори і за роялем і без рояля. В усякому разі оркестровий твір завжди краще писати без рояля, щоб не втратити уявлення про звучання оркестру.

В перший рік мого перебування в Московській консерваторії я дуже страждав від строгого стилю. Для мене він завжди був і лишився й досі мертвим стилем (за винятком дуже небагатьох творів Палестріни і, почасти, Орландо Лассо), стилем віджилої музейної музики, не зважаючи на те, що я слухав спеціальні концерти і за кордоном (Сікстінська капела), і в Москві (Буличовська капела).

Страждав від цього не я один, я тільки одвертіше про це говорив, часто викликаючи обурення Сергія Івановича. Проте, як учнем, Танеєв був цілком задоволений мною і я був удостоєний його відмітки „відмінно".

Для С. І. Танеєва „строгий стиль контрапункта" не був тільки школою, так би мовити, вступом, який допомагав дальшому засвоєнню техніки контрапункта вільного стилю. На думку Сергія Івановича, хоч строгий стиль і був ключем до освоєння техніки вільного стилю, але насамперед це була музика особливих, своєрідних, незаслужено позабутих красот. З величезною любов'ю Сергій Іванович грав нам на роялі і фісгармонії, а іноді ми співали в класі твори Орландо Лассо, Палестріни, Жоскена де-Пре і інших майстрів строгого стилю. Здебільшого ми знаходили зовсім мало красот у цьому холодному, безпристрасному стилі, в цих монотонних і одноманітних творах. Танеєв же діставав цілковиту насолоду від них.

В класі фуги картина різко змінилась: вільний стиль був нам усім до серця, а література, якою ми користувались, стала різноманітнішою і яскравішою. На перше місце було поставлено вивчення творів Баха, а класна і домашня роботи обертались, головним чином, навколо канонів і фуг. Часто в класі нам грав сам Танеєв.

Якщо С. І. Танеєв був блискучим піаністом, який з успіхом концертував у молоді свої роки і в Росії і закордоном, то у виконанні творів Баха він майже не мав собі рівних. Тільки під впливом Танеєва я, наприклад, зрозумів і глибоко полюбив бахівський стиль. До цього, хоч я і сам багато вчив фортепіанного Баха і слухав його твори в хорошому виконанні, я не міг позбутись думки, що Бах у значній частині своїх творів усе таки формальний. Тільки працюючи в Московській консерваторії під керівництвом Танеєва, а потім (після залишення Танеєвим консерваторії) у нього дома, я заглибився в поліфонію, зрозумів її і полюбив.

Я хочу сказати кілька слів про ці заняття на квартирі у Танеєва.

Сергій Іванович приймав у себе дома всіх бажаючих скористатись з його порад. Для цього він призначав певний день тижня. В ці дні (протягом кількох зим це були середи, потім вівторки), з третьої години дня до дев'ятої вечора, в невеликій кватирі Танеєва було повно народу. Одні приходили, інші виходили.

Старенька няня, яка обожнювала Сергія Івановича і до якої безсімейний Танеєв ставився з синівською повагою, ставила в їдальні колосальний пиріг-кулеб'яку. Пиріг швидко з'їдали, але на його місце з'являвся інший, такий самий, а там і третій. На столі пихкав самовар-голіаф. Гостей своїх Сергій Іванович гостинно зустрічав у передпокої і проводив до їдальні, де гість обов'язково мав покуштувати пирога і випити чаю, і лише після цього гостя пускали до кабінету-вітальні Сергія Івановича, де вже звучав рояль або точилась дискусія з загальномузикальних питань чи обговорювались окремі твори, часто тількищо виконані.

Не було випадку, щоб Сергій Іванович не дав комунебудь висловитись, уривав якенебудь нісенітне на його думку твердження, або ставився нешанобливо до чиєїсь іншої думки. Нетерпимість до тієї музики, якої Танеєв не визнавав, була в ньому надзвичайно різко виражена, але до чужих думок про музику Сергій Іванович ставився надзвичайно терпимо,—і в усіх палких суперечках, що відбувались у домі Танеєва, учасники цих дискусій почували себе вільно, не придушувані високою авторитетністю господаря дому.

Тільки в одному Сергій Іванович був тираном своїх гостей: він не терпів тютюнового диму. „Просьба—не курить"—такі написи висіли в усіх кімнатах квартири Танеєва.

Бідний Аренський! Він, який, на думку своїх учнів, навіть спав з цигаркою в зубах, під час своїх відвідувань квартири Танеєва бігав потай через кухню в холодний коридор і, накурившись там, знову з'являвся серед гостей.

Крім цих музикальних вечорів, влаштовуваних Танеєвим, окремі особи діставали у нього право приходити і в інші дні—і тоді, в спокійнішій атмосфері, вони діставали цінні вказівки і поради учителя.

Роль танеєвських „вівторків" виходила далеко за межі Москви і навіть Росії. Кого тільки не зустрічав я в домі Танеєва за роки відвідувань його вечорів! Аренський, Глазунов, Лядов, Артур Нікіш, Ежен Альбер, Хрістіан Сіндінг, Венсен д'Енді, Люсьєн Капа і багато інших музикантів не уявляли собі, як це можна, побувавши в Москві, не побачити Танеєва, не поговорити з ним про останні досягнення любимого мистецтва. Багато москвичів—Р. М. Гліер, Л. В. Ніколаєв, А. А. Ільїнський та інші були частими гостями Сергія Івановича.

Я часто бачив, як шанобливо і обережно просили поради уже славетні музиканти у цього прекрасного майстра, як хвилювались вони, коли Сергій Іванович хмурив брови, і як по-дитячому раділи, коли він їх хвалив.

С. І. Танеєв не знав тієї ніяковості, яка так часто змушує деяких критиків ухилятись від висловлювання одвертих і чесних суджень. Він був мудрим і суворим у своїх судженнях, щирим і чесним у своїх визначеннях,—і тому його так любили і поважали.

В один з своїх приїздів до Москви маститий композитор, доктор музики, honoris causa, всім світом визнаний майстер, тоді директор Петербургської консерваторії, А. К. Глазунов відвідав С. І. Танеєва.

В домі Вешняка, в Гагарінському провулку, в невеликому флігелі, де жив С. І. Танеєв, було шумно і весело, відбувалась якась запальна суперечка, коли з'явився Глазунов з папкою під пахвою. Йому теж хотілось почути думку Танеєва про себе і він привіз показати свій новий квартет у рукопису.

Сергій Іванович, який вільно грав з листа будьяку партитуру, поставив ноти на фортепіанний пульт і став грати... але обличчя його стало хмуритись.

— Ви вмієте писати краще. Це—не серйозна музика, а третя фігура кадрилі,— сказав Танеєв і на підтвердження став грати третю фігуру з концертної кадрилі А. Рубінштейна. Ображений Глазунов підвівся, промовивши:

— Ніколи не буду більше показувати вам своїх творів!—і поїхав.

Не можу не згадати ще один інцидент, що характеризує атмосферу дому Танеєва.

В один з вівторків серед палкої бесіди раптом почувся шум у передпокої. Гнівний голос старушки-няні когось вичитував за щось, комусь у чомусь дорікав. Цікавлячись, дехто з гостей виглянув туди, а Сергій Іванович швидко пройшов у передпокій. Посеред нього стояв Артур Нікіш, одягнений в елегантне зимове пальто, а на нього обурено *нападала старенька няня, дорікаючи, що він не береже свого* здоров'я.

— Надворі собачий холод, а ти—легко вдягнений. Застудишся, помреш, а мабуть жінка є, є діти...

Артур Нікіш, який ні слова не розумів по-російськи, збентежено дивився на неї і мовчав.

Сергій Іванович, узявши Нікіша під свій захист, переклав йому слова старої. Нікіш був дуже зворушений і кілька раз повертався до теми про надзвичайне руське серце і потім у кожному листі до Танєєва переказував палкий привіт його няні.

Про політику в домі Танєєва не говорили, або, вірніше, говорили лише в зв'язку з питаннями мистецтва. Проте, всі знали про лівий для тодішнього часу напрям думок Танєєва, всі знали, наприклад, що розрив Сергія Івановича з його родичем-магнатом (батьком, ганебної пам'яті, Вирубової) стався тому, що дядько-Танєєв, не запитавши свого племінника, виклопотав йому якісь „милості" у Миколи II. Від „милостей" Сергій Іванович відмовився, а з дядьком припинив назавжди всякі відносини.

Релігійних переконань Танєєва не знаю, але до певної міри можу судити хоча б з такого факту. Якось постало питання, чому, мовляв, сучасні композитори рідко пишуть великі фундаментальні твори, обмежуючись, головним чином, порівняно „дрібними".

Танєєв довго мовчав, даючи висловитись іншим. Потім заговорив (наводжу його слова з пам'яті):

— Що може запалити автора на великий твір? Раніше, бувало, ідеї релігії штовхали віруючих на цей шлях, та хіба не був би тепер прямо таки смішний композитор, який пише ораторії на духовний текст? Революція, народні рухи, народні герої... ми надто далекі від них. Життя стало сірим, героїв ми не бачимо. Чим же запалюватись?

— Любов'ю до жінки,—кинув хтось.

— Ну, це надто дрібно, про це не варто й говорити,—відповів Сергій Іванович.

Своєрідний салон Танєєва відвідували, головним чином, ті, що цікавились музикальним мистецтвом. Правда, я зустрічав там немало осіб, які безпосередньо з музикою не зв'язані були, але відзначались прогресивними поглядами, опозиційними до царського режиму. Але музика в домі Танєєва завжди була на першому плані.

Я вже згадував про С. І. Танєєва як про педагога. В консерваторії він був таким офіціально, а дома у себе—неофіціально, і значення другого було незрівнянно повнішим і яскравішим, ніж першого. Але Танєєв взагалі всюди навчав, де тільки хотіли вчитись у нього.

Пам'ятаю такий випадок. Театр Зиміна готував до постановки „Дон-Жуана" Моцарта. На одну з останніх репетицій прийшов Танєєв. Він сидів, уважно слухаючи. В антракті до нього підійшов диригент П., талановитий музикант, але з невисокою культурою, який не любив багато працювати.

— Талановитий ви музикант,—сказав йому Сергій Іванович,—та жаль, що диригуєте оперою, ні стилю якої не розумієте, ні партитури якої недосить проробили.

Принесли партитуру, і Танєєв тут же вказав на ряд музикально-стилістичних і технічних промахів, допущених диригентом П. Той зразу ж попросив Танєєва допомогти. Опера йшла під керівництвом П. вже не перший тиждень, але він усе ще продовжував працювати над „Дон-Жуаном" з Танєєвим на його квартирі.

Не віддаючись роботі над критичними статтями про музику, Танєєв, проте, був центром, навколо якого музикально-критична думка бурхливо вирувала. Якщо Танєєв у своїх судженнях бував іноді надто різкими (як от з А. К. Глазуновим), а іноді недооцінював сміливі шукання молодих майстрів (як, наприклад, з Скрябіним), то все таки слід визнати, що поради і вказівки, які давав С. І. Танєєв молодим музикантам, завжди відзначались глибиною, ясністю і змістовністю.

Танєєв оцінив Скрябіна (і то не всього) лише в останні роки свого життя.

В 1905 році, лівий за своїми переконаннями, Танєєв, який протестував проти дій дирекції Московської консерваторії, звернувся з листом до газет про неможливість працювати в стінах консерваторії і про свій вихід з складу професури. До цього ж часу відноситься посилена діяльність Танєєва над створенням Народної консерваторії і спілки оркестрових музикантів при публічній музикальній бібліотеці, пожертвуваній ним самим.

В ці дні стало ясно, наскільки популярне ім'я С. І. Танєєва серед передової частини московської інтелігенції. Цілими групами приходили і приїздили бажаючі потиснути руку Танєєву і висловити свою солідарність з ним. Летіли листи і телеграми з усіх кінців Росії. Преса теж не мовчала, співчуваючи демонстративному вчинкові Танєєва. Але сам Танєєв, якому чужа була всяка шумиха, виїхав з Москви. Усім, хто приїздив до нього, відповідали:

— Сергій Іванович—в Клину.

В зв'язку з добровільним залишенням консерваторії Танєєвим, який близько двадцяти п'яти років був професором, а якийсь час працював і директором, довелось уже зовсім не добровільно залишити свої посади і рядові інших осіб. Під натиском громадської думки пішов з своєї посади В. І. Сафонов, який дозволив брутальну і непристойну вихватку у відношенні до Танєєва. До консерваторії Танєєв більше не повертався, продовжуючи працювати з деякими своїми учнями у себе дома (завжди безплатно). „Вівторки" набули ще більшого значення, Танєєв частіше став виступати в концертах, переважно як камерний виконавець.

Танєєв був надзвичайним піаністом. Від його гри віяло тією ж глибиною, стриманістю і змістовністю, як і від його творів. За словами осіб, які близько знали Миколу Рубінштейна, гра Танєєва дуже нагадувала гру його покійного вчителя, який, на думку багатьох, у піанізмі не поступався перед своїм великим братом.

Як композитор С. І. Танєєв не здобув належної оцінки за дореволюційного часу. Вважалось, що його музика доступна лише знавцям, що він—мудрий, але мало емоціональний. Тільки його романси, та й то дуже небагато з них („Мечты в одиночестве вянут" та ін.), мали безперечний успіх у широкої публіки.

Своєю стриманістю (яку часто приймали за холодність і безпристрасність) Танєєв найбільше наближався до А. К. Глазунова, якому критика часто закидала відсутність емоціональності. Танєєва, який ніколи не знижувався до навмисної ефектності і був глибоко змістовний як композитор, гідно оцінили тільки в Радянському Союзі, після революції, яка кинула в безвість тих акробатів від музики, що якийсь час мали у буржуазного цінителя більший успіх, ніж С. І. Танєєв.

Порівнюючи творчість А. К. Глазунова, яка вилилась у більш різноманітних формах і кількісно значніша, з творчістю Танєєва, все таки слід відзначити, що твори Танєєва (особливо його квартети) ще змістовніші, класичніші закінченістю своєї форми, цікавіші поліфонічно і більш насичені філософським світорозумінням, ніж першокласні щодо майстерності написання твори А. К. Глазунова.

В одному навіть найлютіші „критики" не відмовляли С. І. Танєєву—в майстерності письма. І справді, ніхто не перевищив його ні щодо закінченості форми, ні в техніці поліфонічній і гармонічній. С. І. Танєєв насамперед, зрозуміло, був поліфоністом, проте всі елементи музикальної фактури (мелодія, гармонія, ритм, форма і контрапункт) поєднувались у нього завжди в одне ціле, струнке, високохудожнє. Уже маючи величезний досвід і колосальну композиторську техніку, Сергій Іванович багато і сумлінно працював над кожним твором, яким би невеликим своїм розміром він не був. За словами самого Танєєва, він робив багато ескізів, перш ніж надати творові закінченої форми; перед тим як писати твір, треба зробити його загальний ескіз (це особливо стосується великих творів), потім визначити можливості розробки тем (особливо опуклих) і тільки потім приступати до написання твору в цілому,—говорив Танєєв.

Так в останній період своєї творчості робив і П. І. Чайковський, що писав (чи не під впливом самого С. І. Танєєва?!) конспекти своїх творів.

За словами Танєєва, раніш ніж написати свою прекрасну вокальну фугу з оркестром з кантати „Иоанн Дамаскин" („В тот день, когда труба"), він списав не менше десті нотного паперу, вичленовуючи шматки теми і роблячи з них поліфонічні побудови, різно гармонізуючи тему, контрапунктуючи її по-різному, викладаючи її канонічно в кількох голосах, роблячи зворотні імітації і т. д., словом, розробляючи її всіма доступними авторові засобами. Танєєв назвав такий процес попередньої (чорнової) роботи „оволодіванням" темою.

Вивчивши всі можливості тематичної розробки, він починав писати фугу в цілому. *Такий метод „оволодівання" темою Танєєв рекомендував усім своїм учням.*

Надзвичайно шкідливим поглядом серед композиторів Танеєв вважав „чекання натхнення". Самого слова „натхнення" він не визнавав, хоч зрідка він його і вживав. „Це погані два інтелігентські слівця: „настрій" і „натхнення",—бувало говорив він. Не „божественне натхнення", а „політ фантазії", контрольований свідомістю,—говорив він.—Праця—насамперед. Фантазію треба вправляти, увагу за роботою—теж. Умілою і наполегливою працею треба навчитись створювати потрібні образи".

Мимоволі мені згадується одна фраза, сказана в Києві П. І. Чайковським в домі одного з його друзів, нині професора-орденоносця Київської консерваторії А. В. Химиченка:

— Якщо я ждатиму натхнення, я розучусь писати.

Пригадую слова С. І. Танеєва, сказані композиторові Р., який узявся за непосильну для нього форму твору (передаю майже дослівно):

— Один з персонажів гоголівських „Мертвих душ" каже, що хто хоче бути багатим, той ним і буде, але хто хоче збагатіти найшвидше, той багатим ніколи не буде. А я вам скажу, що коли ви хочете стати хорошим композитором, ви ним будете, та коли ви поспішатимете, щоб ним стати найшвидше, то ніколи не підніметесь на високі щаблі.

С. І. Танеєв залишив кількісно невелику творчу спадщину, пройняту глибиною змісту і високою майстерністю. Крім уже згаданої опери „Орестея" (за Есхілом), Танеєв написав понад тридцять опусів, з яких особливо слід відзначити симфонію до-мінор (єдина надрукована з чотирьох написаних), дві кантати для хору і оркестру („Иоанн Дамаскин" і „По прочтении псалма"), вісім струнних квартетів і ряд інших камерних творів, а також до сорока романсів.

Ніким неперевершений пам'ятник підніс собі С. І. Танеєв своїми теоретичними творами, які відзначаються оригінальністю пропонованих методів і науковою точністю викладу,—це дві капітальні праці: 1) „Подвижной контрапункт строгого письма", виданий М. П. Беляєвим у Лейпцігу в 1909 р., і 2) „Учение о каноне", яке за життя автора не друкувалось і вийшло з друку в 1929 р.

У вступі до „Учения о каноне" редактор даної праці—В. Беляєв правильно зауважує: „Як „Подвижной контрапункт строгого письма", так і „Учение о каноне" належать до типу музикально-наукових праць, що кладуть основу оригінальній теорії контрапункта, побудованій на основах метематики.

Найбільший раціоналіст серед усіх музикальних вчених, геніальний музикальний теоретик, С. І. Танеєв у цих своїх працях зірвав з вчення про контрапункт останні покрови містики, що віками тяжіла над цією галуззю теорії музики, і подав його в ясних математичних формулах".

Далі автор вступу говорить: „Наша епоха вимагає не тільки правильних і точних теоретичних побудов, але й практичного їх використання і їх популяризації".

Відтоді як В. Беляєвим писались ці рядки, минуло одинадцять років. За цей час дещо в справі популяризації танеєвських методів викладання контрапункта зроблено нашими радянськими консерваторіями, але, треба визнати, зроблено ще надто мало. Велику роль щодо цього могло б відіграти видання популярнішого і стислого викладу танеєвської теорії рухомого контрапункта. Кафедра теорії і композиції Київської консерваторії доручила одному з своїх членів—теоретикові і композиторові М. А. Скорульському написати таку працю, ілюструючи її прикладами з музикальної літератури, а авторові даної статті, що мав щастя вчитись у самого С. І. Танеєва,—цю працю редагувати. Ця праця в основному закінчена і, треба сподіватись, дасть користь в справі ознайомлення учнів і всіх тих, хто цікавиться нею, з танеєвською теорією, про важливе значення якої все частіше і частіше говорить наша спеціальна преса.

Отже, наприкінці я хочу висловити побажання, щоб наша радянська молодь глибоко і всесторонньо вивчила творчу спадщину С. І. Танеєва, великого майстра, яким справедливо пишається російська музика.

В. Гуревич

Неопублікований лист С. І. Танєєва

Моральний образ Сергія Івановича Танєєва був для багатьох поколінь російських музикантів зразком чулості, ідеальної чесності і відданості своїй справі.

Танєєв був надзвичайно безкорисливим. Матеріальні кошти його були дуже обмежені і в основному складалися з консерваторського утримання. Танєєв іноді не мав зайвого гривеника на візника, проте ніколи не брав плати з своїх численних приватних учнів, хоч приділяв їм дуже багато часу. Він не робив винятку навіть для заможних учнів, не бажаючи, щоб в його ставлення до них втрутились інші мотиви, крім бажання допомогти молодому музикантові розвинути свій талант. Не хотів також Танєєв, щоб учень, який не мав змоги платити за уроки, відчував себе принижено поруч з своїм багатим товаришем.

У своїй виконавській і композиторській діяльності Танєєв також не шукав матеріальної вигоди і часто відмовлявся від гонорару за виконання своїх творів або за свій особистий виступ у концерті. Про це яскраво свідчить публікований нами вперше лист Танєєва до П. І. Юргенсона, музикального видавця і одного з членів дирекції Російського музикального товариства:

6 сентября 83.

Милостивый Государь Петр Иванович!

Сегодня получил я за Вашею подписью бумагу, в которой сказано, что я имею получить 75 руб. за исполнение моей увертюры и квартета. Обращаюсь к Вам с целью отклонить от себя это вознаграждение. Выступая в концертах Музыкального Общества в качестве исполнителя бесплатно, я интересуюсь не брать денег также и за исполнение моих сочинений в Музыкальном Обществе.

Примите уверения в искреннем почтении и совершенной преданности, с коими имею честь быть

Милостивый Государь, готовый к услугам Вашим

Сергей Танеев.

Лист написаний на одинарному аркуші твердого поштового паперу, розміром 21 × 13,1 см. Твори, про які йде мова у листі,—другий струнний квартет C-dur і „Увертюра на русскую тему" C-dur.

В листі до Чайковського від 2 березня 1883 р. Танєєв пише про те, що він закінчив квартет C-dur, написаний спеціально для квартетних зібрань Музикального товариства, складених з творів російських авторів. Квартет виконувався вперше 28 березня того ж року на останньому квартетному зібранні сезону.

„Увертюра на русскую тему" написана Танєєвим для Всеросійської промислово-художньої виставки в 1882 р. і виконувалась в одному з концертів виставки, а після невеликих переробок була повторена в грудні того ж року. В основу „Увертюры" взято пісню „Сказ про татарский полон" із збірника російських народних пісень Римського-Корсакова. Згодом мелодія цієї пісні була використана автором збірника в опері „Сказание о граде Китеже", в епізоді „Сеча при Керженце".

Надзвичайно цікавими є записи на конверті наведеного листа Танєєва, зроблені, можливо, адресатом листа—П. І. Юргенсоном або кимсь із членів дирекції Музикального товариства. Розмір конверта 14 × 11,4 см, папір такий же, як і папір листа. Конверт не був запечатаний і фамілія адресата не вказана, що свідчить про те, що лист було надіслано не поштою, а посильним.

Наводимо записи в тому ж порядку, в якому вони дані на конверті:

1055 р. выдано П. Ч. . . . 200 р.

выданы П. Лангеру:
- Балакирев не берет, отдает уч. (неразборчивое слово) . . . . . 45 р.
- Танеев не берет . . . . . 75 р.
- А. Рубинштейн 290

выданы:
- Афанасьеву 50
- Кюи 35
- Давыдову 50
- Бородину 50
- Направник 70
- Корсаков 50

„П. Ч.", звичайно, означає Петро Чайковський. Суми, призначені Балакірьову, Танєєву, Рубінштейну, видані співробітникові Московської консерваторії Лангеру, очевидно для передачі неімущим учням, для підтримки яких Музикальне товариство неодноразово влаштовувало концерти.

Наведений лист Танєєва і конверт до нього зберігаються в зібранні Д. В. Фрейчко і В. Є. Гуревича (Київ).

Ігор Белза

П'ята соната Скрябіна[1]

Література про Скрябіна кількісно, мабуть, більша, ніж література про будь-кого з російських композиторів, бо „... здається, російська музика не знала досі імени, яке викликало б до себе сильніший, гостріший інтерес, ніж ім'я Скрябіна"[2].

Цей інтерес до творчості великого композитора, який можна було спостерігати і за життя його в усьому світі, особливо виріс після смерті Скрябіна, яка наче примирила багатьох з його геніальними дерзаннями.

„Вчорашній бунтівник, звихнутий талант, страшний безумець, безгрунтовний мрійник в єдину мить перетворився в пророка, провидця, генія",—читаємо ми в статті Гр. Прокоф'єва, написаній через кілька днів після смерті Скрябіна[3].

Одна за одною з'являються книги Сабанєєва, Гунста, Каратигіна, статті Енгеля, Кузнєцова, Кашкіна, Неменової-Лунц і багатьох інших авторів—біографів, критиків і коментаторів композитора.

Після Жовтневої революції література про Скрябіна зростає ще більше і тепер її бібліографія налічує уже багато десятків назв.

Огляд і критична оцінка всієї цієї літератури являють собою окрему тему, що не входить у рамки даної статті. Проте тут хочеться відзначити, що, по суті кажучи, ми не маємо ще ні хоч скількинебудь задовільної біографії Скрябіна, ні монографії про його творчість, а об'ємисті книги Сабанєєва і Шлецера викликають

---

[1] Стаття подана кафедрою історії музики проф. А. В. Ольховського (Київська ордена Леніна Державна консерваторія ім. П. І. Чайковського).

[2] В. Г. Каратыгин. Скрябин. Пгр., стор. 1.

[3] „Русская музыкальная газета", № 17—18, 26/IV—3/V 1915 р.

почуття огиди до їх авторів, які пишномовно, але непереконливо розповідають про те, як вони „виховували“ великого композитора і навчали його премудростям філософії, естетики, акустики і... теорії музики. Так чи інакше потрібна ще величезна робота над академічним виданням всієї творчої спадщини, а також чорнових начерків, записів і листування Скрябіна, над всестороннім вивченням життя і творчості композитора.

Етапами роботи над вивченням творчості Скрябіна, на нашу думку, мають бути монографічні нариси про окремі твори композитора. Дана стаття присвячена п'ятій фортепіанній сонаті—творові, глибоко характерному для творчої еволюції Скрябіна, яка являє собою пряму лінію безперервного піднесення.

П'ята соната, позначена опусом 53, тобто попереднім відносно опуса 54, насправді написана безпосередньо після позначеної цим опусом „Поэмы экстаза“, початої в 1905 р. в італьянському містечку Больяско (поблизу Генуї) і закінченої наприкінці 1907 р., у Лозанні, де була створена і п'ята соната.

Один з перших біографів Скрябіна—Євгеній Гунст повідомляє, що Скрябін „... в січні місяці 1908 року закінчує „Поэму экстаза“ після якої негайно починає писати п'яту сонату, закінчуючи її з незбагненною швидкістю: за 3—4 дні“[1]. Проте, з цією датою трохи розбігаються дані „Автобиографической заметки“, надісланої Скрябіним до редакції „Русской музыкальной газеты“ в грудні 1907 р. з Лозанни[2].

В цій замітці, де міститься повідомлення про закінчення роботи над „Поэмой экстаза“ ми читаємо також такі рядки:

„В даний момент він закінчує 5-у сонату або, вірніше, велику поему для ф.-п.“

Цю розбіжність між „Автобиографической заметкой“ Скрябіна і книгою Гунста, очевидно, можна легко пояснити розбіжністю між старим і новим стилем, тобто можна припустити, що закінчення „Поэмы экстаза“ і створення п'ятої сонати відноситься до кінця грудня 1907 року за старим стилем, тобто до початку січня 1908 р. за новим стилем, прийнятим у Швейцарії, де в той час жив Скрябін.

Вперше п'ята соната була видана в 1908 р. у Парижі самим автором, який порвав зв'язок на той час з видавництвом М. П. Беляєва і був змушений надрукувати цей твір, так само як і три п'єси для ф.-п. ор. 52 (Poème. Enigme. Poème languide), своїм коштом.

Згодом обидва ці опуси перейшли у власність Російського музикального видавництва (С. О. Кусевицького), яке перевидало їх у 1911 році[3].

П'ята соната близька до „Поэмы экстаза“ не тільки хронологічно. Близькість цих двох прекрасних творів скрябінського генія обумовлена єдністю творчого задуму, який споріднює п'яту сонату з „Поэмою экстаза“. Ця єдність підкреслена композитором, який на початку сонати вмістив як епіграф такі рядки з поетичного тексту, написаного ним у 1906 р. до „Поэмы экстаза“:

Я к жизни призываю вас, скрытые стремленья!
Вы, утонувшие в темных глубинах
Духа творящего, вы, боязливые
Жизни зародыши, вам дерзновенье я приношу![4]

Епіграф до п'ятої сонати, визначаючи програму, накреслену композитором, в цей же час дозволяє вважати цей твір одним з творчих розв'язань центральної проблеми, що хвилювала композитора протягом усього життя.

„Світ тісний для мене, фарби тьмяні“,—читаємо ми в його записах періоду створення „Поэмы экстаза“[5].

---

[1] Евгений Гунст. А. Н. Скрябин и его творчество. Друге видання. Музикальне вид-во П. Юргенсона в Москві, стор. 17.

[2] „Русская музыкальная газета“, № 17—18, 26/IV-3/V 1915 р.

[3] У покажчику творів Скрябіна, доданому до книги Вас. Яковлева („Скрябин“, Госиздат, 1925, стор. 85), помилково вказано 1913 рік.

[4] Цей чотиривірш поділений на дев'ять рядків у тексті „Поэмы экстаза“, вперше виданому автором у Женеві в 1906 році і передрукованому в „Русских пропилеях“, т. VI, М. 1919.

[5] „Русские пропилеи“, т. VI, стор. 156.

Розширити рамки цього тісного світу, збагатити людство яскравими, насиченими почуттями і емоціями, втілити їх у художніх образах, незвичних і хвилюючих, знайти нові засоби виразності для цього втілення—от завдання, які ставив перед собою композитор.

Скрябін не тільки відчував тісноту старого світу і тьмяність його барв, але й „прекрасно розумів нестійкість суспільства, в якому він живе. Бурі, що готувались, були йому відомі. Він теж був буревісником, тобто одним з тих художників, які відчувають грозу, що насувається, згущення електрики в атмосфері, і реагують на ці тривожні симптоми“ [1].

Саме цим відчуттям цієї грози, що насувається, віє з натхнених сторінок п'ятої сонати, похмурий колорит якої дозволяє говорити про „грізні вигуки“[2], про „зловісний дзвін“ і „дзвінке завивання вітру“[3], про „далекі шуми, глухі розкати, що оповіщають якісь космічні перевороти“[4].

Але ця „космічність“ музики Скрябіна не має нічого спільного з гармонічними громами, якими звучать небесні сфери:

Die Sonne tönt nach alter Weise
In Brudersphären Wettgesang,
Und ihre vorgeschriebne Reise
Vollendet Sie mit Donnergang[5].

---

[1] А. В. Луначарский. Значение Скрябина для нашего времени. Стаття в збірнику „А. Н. Скрябин и его музей“. М. 1930, стор. 8.

[2] А. Альшванг. А. Н. Скрябин. М. 1940, стор. 36.

[3] Н. Котлер. Эволюция образов в сонатах Скрябина. „Советская музыка“ за 1910 р. № 4, стор. 19.

[4] Евг. Гунст. Op. cit., стор. 36.

[5] „Пролог в небесах“ до „Фауста“ Гете.

Ні, це—заклик до нових творчих сил світу, до бурі, яка зруйнує тісний світ, барви якого здаються такими тьмяними композиторові, це—закликання „прихованих прагнень", можливо, не до кінця ясних самому композиторові, який приносить їм свої геніальні дерзання.

До п'ятої сонати з повним правом можна віднести слова А. В. Луначарського про те, що творчість Скрябіна „включає в себе таке величезне піднесення, таку силу протесту, таку бурхливу пристрасть, такі завбачення блаженства природи, що його музика—мабуть більш, ніж яканебудь інша, є мовою, спорідненою з справжніми переживаннями нашої великої епохи" [1].

Зрозуміло, не можна робити Скрябіна „пророком революції", як цілком правильно зауважує Л. Данилевич [2], але, з другого боку, безперечно, Скрябін, відчуваючи, як і багато інших російських передових художників того часу, назріваючі грандіозні заворушення, втілив це відчуття в геніальних образах, що набули глибоко оптимістичного, сонячного забарвлення.

Скрябін щиро і глибоко любив людство, прагнучи злитися з його кращими почуттями і мріями. Ось чому музика Скрябіна в багатьох його творах розповідає про героїчні прагнення і здійснення їх, ось чому трагічний, похмурий колорит п'ятої сонати пронизується осяяними потоками життєстверджуючої сили, яка насичує світлі ідеали людства вірою в їх остаточну перемогу.

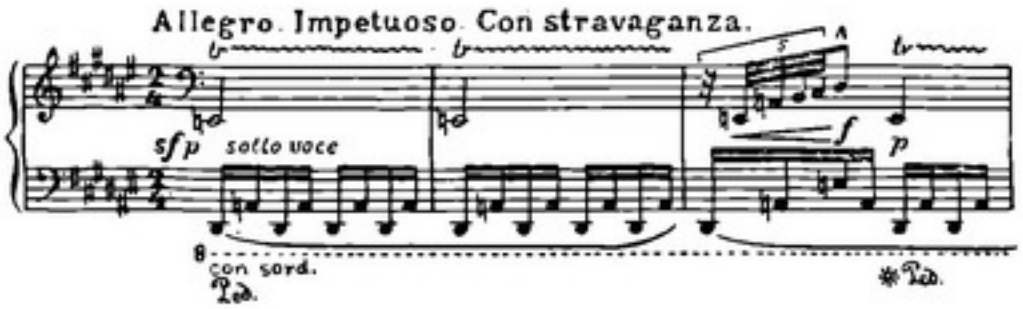
Звернемось до безпосереднього розгляду цього прекрасного твору.

В п'ятій сонаті Скрябін остаточно відмовився від циклічної форми (перша соната складається з чотирьох частин, друга соната-фантазія—з двох, третя—з чотирьох, а четверта—з двох, при чому перша частина цієї сонати по суті є розвиненою інтродукцією до другої частини) і звернувся до одночастинної форми, геніальні зразки якої були створені Фр. Лістом. Можливо, звернення до одночастинної сонатно-симфонічної форми, в якій написано всі великі твори Скрябіна, починаючи з п'ятидесятих опусів („Поэма экстаза", „Прометей", шість останніх сонат для ф.-п., а також „Поэма-ноктюрн", ор. 61 і поема „К пламени", ор. 72) і викликало застереження Скрябіна в цитованому нами повідомленні з його „Автобиографической записки" про те, що він пише „вірніше, велику поему для ф.-п.".

Проте слово „поема" могло тут бути вжите за аналогією з „Поэмою экстаза".

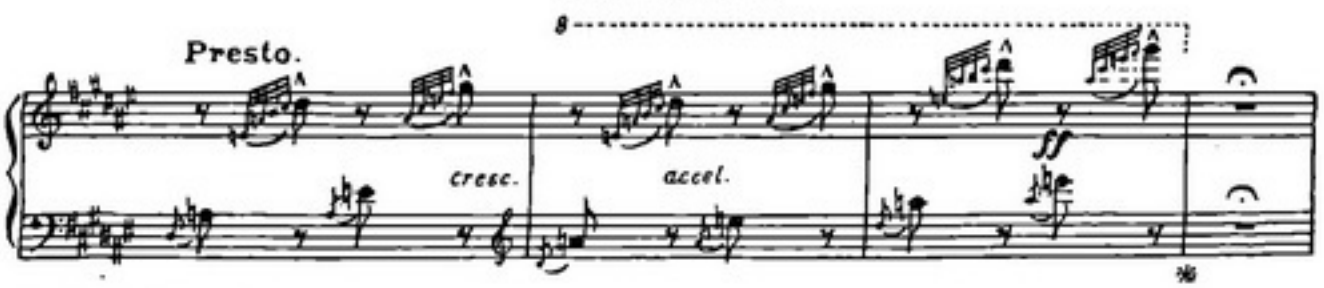
П'ята соната починається подвійною інтродукцією, перша тема якої ($^2/_4$, Allegro. Impetuoso. Con stravaganza), складаючись з одинадцяти тактів (за якими іде ферматний такт паузи), має характер якогось звукового вихору, що глухо (Sotto voce, con sord.) піднімається з глибини низького регістра

Приклад № 1



і зникає в навальному польоті через усі регістри фортепіано:

Приклад № 2



[1] L. c., стор. 13.

[2] Л. Данилевич. Скрябин и его время. „Советская музыка" за 1940 р., № 4.

В ключі стоїть шість дієзів, але перша тема інтродукції цілком побудована на звукоряді dis, e, fis, gis, a, h, cis, тобто, по суті кажучи, на гіпофрігійському ладі (від E-dur) з підкресленими тритоновими інтонаціями, які створюють відчуття крайньої нестійкості.

Це відчуття нестійкості підкреслюється фактурою викладу цієї теми, її метроритмічними (тремолюючий фон у лівій руці, трелі і бурхливі пасажі з заключними акцентами в правій руці) і гармонічними засобами.

Опорні функції тризвуччя передаються ускладненим гармонічним утворам — зокрема, малому нонакорду і великому септакорду (цікаво відзначити, що у викладі першої теми інтродукції вжито тільки два акорди — малий нонакорд dis, fis, a, (cis), e і великий септакорд a, cis, e, gis, при чому в сьомому такті ці акорди, як показує авторське позначення педалі, сполучаються в ундецимакорд). Проте розміщення акордів уже тут дозволяє говорити про виразне тяжіння до кварт-гармонії, про творчі шукання, що помітні і в більш ранніх творах Скрябіна, які привели його потім до створення нової, стрункої, гармонічної системи, яка спирається на прометеївське шестизвуччя [1].

Це тяжіння відчувається також і у викладі другої теми інтродукції ($^5/_8$ Languido), яка різко контрастує з першою темою:

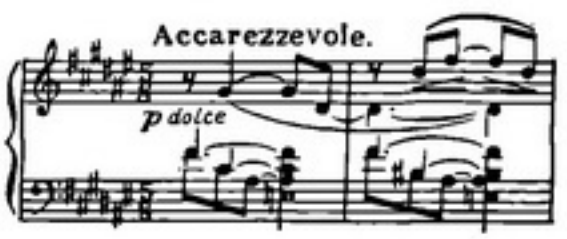
Приклад № 3

Друга тема інтродукції (такти 13—45) відзначається ліричною споглядальністю і може бути віднесена до характерних скрябінських „тем томління", які протиставляються звичайно героїчним „темам самоутвердження" (цікаво відзначити, що характер першої теми вступу в „Поэме экстаза" також визначений композитором „con voglia languido").

І тут, хоч ми можемо визначити перше співзвуччя як секунд-кварт-децимакорд, а звук dis, що з'явився в наступному такті в результаті низхідного квартового ходу, як нерозв'язане затримання до квінти першого звернення того ж нонакорда, все ж тяжіння до квартгармонії і тут настільки визначене, що в цілому ряді місць гармонічний аналіз, який проводиться за принципами „класичної гармонії", є не завжди переконливим.

Так, наприклад, заключний розділ інтродукції (Accarezzevole), в якому з'являються спадні ходи в лівій руці, що підготовляють фактуру викладу головної партії, починається кварт-акордом e—als—gis—cis—fis, безперечно, близьким до прометеївського шестизвуччя, до якого ще більше наближається квартове п'ятизвуччя наступного такта: fis—his—e—als—dis.

Приклад № 4

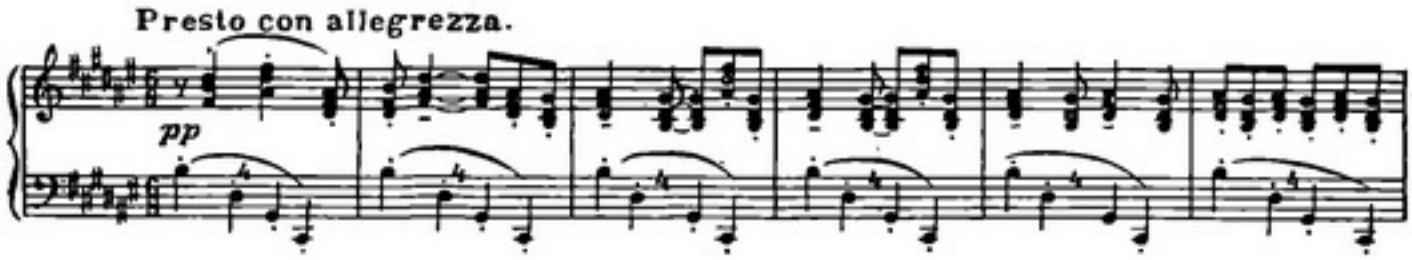


[1] Треба застерегти, що, визнаючи певну цінність теоретичних побудов Б. Л. Яворського, спроби вкласти скрябінську гармонію в рамки двічі ланцюгового і двічі збільшеного ладів я вважаю такими ж неспроможними і необгрунтованими, як і спроби пояснювати кварт-гармонію прийомами „класичної гармонії".

У викладі другої теми інтродукції чиста, збільшена і зменшена кварти, як інтонаційні елементи цих співзвуччів, відіграють домінуючу роль, створюючи враження нестійкості і внутрішнього напруження.

Це напруження, наче підкреслене тактом паузи, розв'язується в бурхливому льоті головної партії ($^6/_8$, Presto con allegrezza), яка вступає *pp* на 47-му такті.

Приклад № 5



Характером своїм ця тема наближається до головної партії другої частини четвертої сонати, але істотно відрізняється від неї засобами викладу. Хоч шість ключових знаків дозволяють говорити тут про тональність Fis-dur з органним пунктом на домінанті, проте, ввідний тон ні разу не з'являється в перших шести тактах, а звук e в наступних тактах створює враження H-dur'a (такти 53—58). Потім ідуть відхилення в A-dur (такти 59—60) і інші тональності, які сприймаються тут швидше як результат акордних зіставлень без наступного закріплення.

„Тонікою" початкової тональності є терцдецимакорд з пропущеною терцією: cis—(e)—gis—h—dis—fis—ais, при чому цей акорд [1], на якому побудовані перші шість тактів експозиції головної партії, в наступних шести тактах поступається місцем перед повним нонакордом cis—e—gis—h—cis.

Поряд з спаданням гармонічного напруження іде поступове наростання звучності, яке приводить до *f* і дальшого гармонічного розрідження шляхом введення тризвуччів і септакордів (переважно великих). Чергування *f* і *p* приводить на 68 такті до повторення першої дванадцятитактної побудови, але вже на органному пункті Fis, який надає цій побудові зовсім іншого гармонічного забарвлення. Дальший розвиток головної партії також відзначається гармонічною логічністю і симетричністю, яка змушує пригадати слова В. Г. Каратигіна про „екстатичне моцартіанство" Скрябіна [2].

Треба відзначити поліритмію у викладі головної партії п'ятої сонати—бурхливий рух тризвучними сполученнями в правій руці на 6/8, з частими синкопами на побічному тезисі,—і рівний рух наче „пульсуючими" квартолями в лівій руці.

Експозиції головної партії присвячені такти 47—95.

На 96 такті вступає зв'язуюча партія (хід), що складається з 24 тактів і побудована на розвитку двох двотактних, що контрастують один одному, тематичних утворів:

Приклад № 6

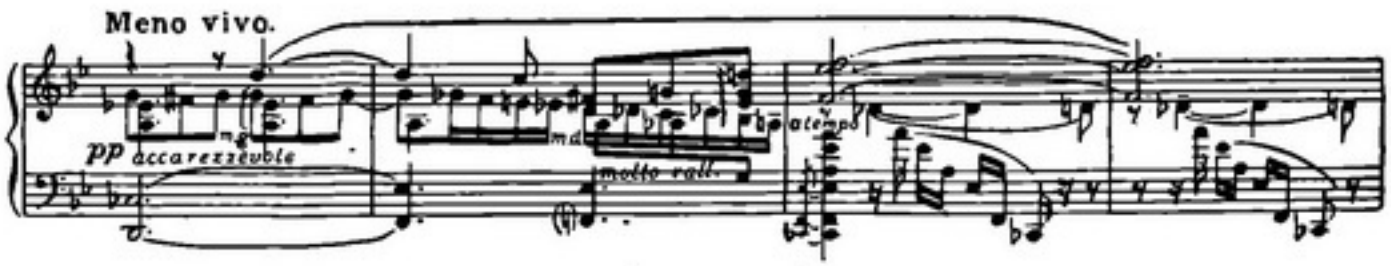
Один з цих утворів (imperioso) являє собою характерну для Скрябіна лаконічну фанфароподібну тему широкого діапазону, другий (sotto voce misterioso affanato)—ритмічний (зв'язаний з головною партією) рух септ-і нонакордів з застосуванням допоміжних нот у верхньому голосі і альтерацій. Динамічна контрастність цих двох утворів обумовлює напруженість, яка дістає розв'язання в тактах 114—116, що

[1] Його можна пояснити також як нонакорд на органному пункті cis.
[2] L. c. стор. 53.

містять фанфароподібні вигуки (ff imperioso, quasi trombe), після яких іде спад звучності і підготовка до побічної партії, тонально намічена ще в 106 такті (заміна шести дієзів у ключі двома бемолями). Перші дослідники творчості Скрябіна, які особисто зустрічалися з композитором (зокрема, Євг. Гунст), розглядали інтродукцію, головну і зв'язуючу партії п'ятої сонати як „проголошення якихось магічних формул, дія яких спрямована до того, щоб викликати до життя ті приховані сили, про які провіщає епіграф" [1], а побічну партію—як з'явлення цих сил і прагнень. Якщо таке пояснення і здається нам тепер наївним і неприйнятним, то, в усякому разі, ця чарівна музика (Meno vivo), сповнена благородства і внутрішньої сили, відчувається нами як закономірний емоціональний результат усього попереднього викладу.

Побічна партія п'ятої сонати

Приклад № 7



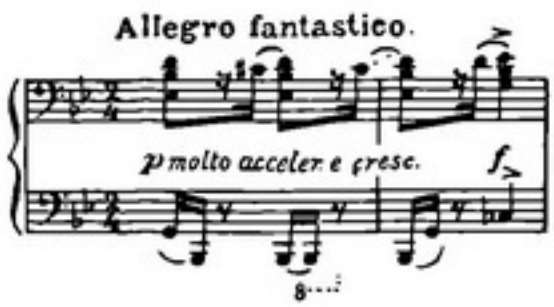
контрастує з головною і зв'язуючою партією як щодо змісту, так і щодо засобів викладу, будучи в той же час зв'язаною з попереднім тематичним матеріалом органічною єдністю гармонічного плану.

Фактура побічної партії являє собою сполучення виразної кантилени у верхньому голосі, хроматично повзучих фігурацій у середніх голосах і акордового фону, який перемежається з спадною гармонічною фігурацією в нижньому голосі.

Експозиція побічної партії відзначається класичною симетричністю: перше речення являє собою чотиритакт з кульмінацією на звуку f, друге—також чотиритакт з кульмінацією на g. Далі йдуть два так само симетричні шеститактні речення, які утворилися в результаті розширення двох перших і являють собою наче другий період двочастинної побудови з чотиритактним варійованим проведенням основного тематичного зерна. Таким чином, побічна партія складається з 20 тактів.

Гармонічно побічна партія, як уже відзначалось, зв'язана з попереднім викладом. І тут альтерновані септакорди і нонакорди чергуються з гармонічними утворами, які дозволяють говорити про квартгармонію,—таким є, наприклад, п'ятизвуччя as-des-g-ces-f, яке завершує другий чотиритакт, та ін. В такті 140 наче вривається нова двотактна тема ($^2/_4$, Allegro fantastico), інтонаційно зв'язана, очевидно, з хроматичними ходами підголосків побічної партії, що наполегливо виділяються на всьому протязі її.

Приклад № 8



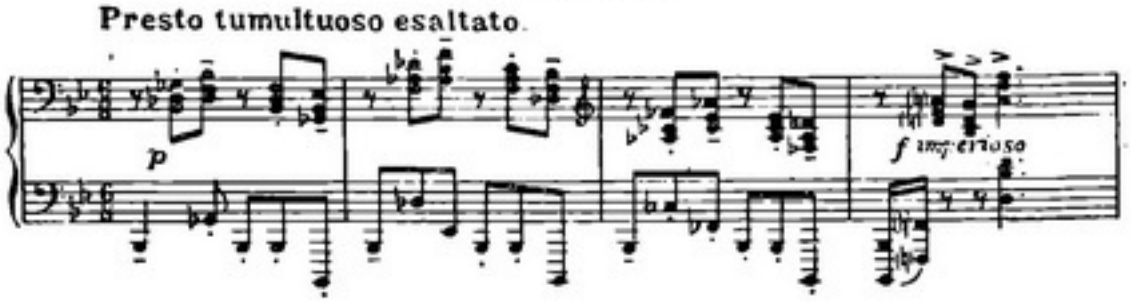
Не зважаючи на лаконічність цієї теми, що являє собою, власне, зв'язуючу ланку між побічною і заключною партіями, її значення в дальшому розвитку тематичного матеріалу, як ми побачимо, дуже велике.

Бурхливість цієї теми підкреслюється ритмічними акцентами, що утворюються фігурою з двох шістнадцятих, яка переходить далі в заключну партію і розробку.

[1] Євг. Гунст. Op. cit., стор. 35—36.

Після такта паузи (який створює тут так само, як і в інших місцях сонати, враження тривожного чекання) настає заключна партія ($^6/_8$ Presto tumultuoso esaltato), яка складається з 14 тактів і завершує собою експозицію сонати:

Приклад № 9



Тематично заключна партія безпосередньо зв'язана з головною і, почасти, зв'язуючою партією (фанфарні вигуки f imperioso). В той же час у лівій руці з'являються характерні для попередньої теми фігури з двох шістнадцятих на сильних частинах такта.

Таким чином, експозиція п'ятої сонати в цілому відзначається напруженою динамічністю, при чому далі, як побачимо, всі сім тем (тобто дві теми інтродукції і п'ять тем експозиції) набувають розвитку, блискучим зразком якого є розробка. Перед нею іде восьмитактна ремінісценція „вихору" першої теми інтродукції, цього разу проведеної в стислому вигляді на тон вище. Починаючи з цього місця, в ключі з'являються чотири діези, що мають також надзвичайно умовне значення, але зберігаються для більшої частини розробки.

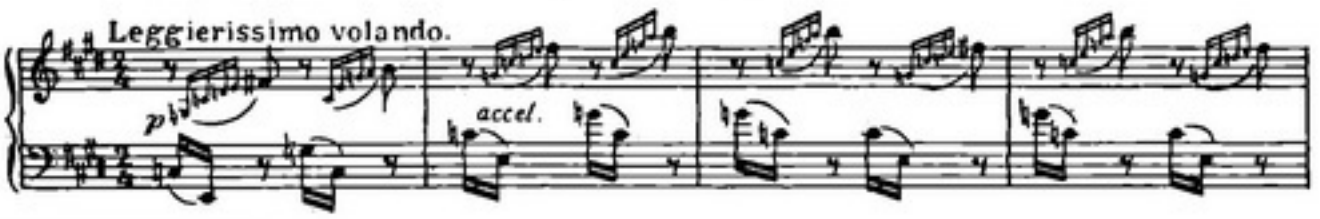
Після такта паузи з'являється, так само в стислому вигляді, і друга тема інтродукції, — цього разу вона займає тільки 19 тактів і безпосередньо вводить в розробку у власному розумінні цього слова, що починається, таким чином, на 185 такті [1].

Розробка п'ятої сонати є блискучим зразком неперевершеної майстерності, зразком синтетичного об'єднання найскладнішого тематичного матеріалу. Будучи центральною частиною всієї форми і містячи в собі ряд етапів конфліктного протиставлення контрастуючих елементів тематичного матеріалу, розробка п'ятої сонати відзначається надзвичайною цільністю і органічністю розвитку, що спирається на класичні традиції великих майстрів.

Звернемость до розгляду окремих етапів розробки.

Перший розділ її складається з 66 тактів і побудований переважно на матеріалі головної і зв'язуючої партії. Починається цей розділ поліфонічним сполученням матеріалу головної партії (в правій руці) і фанфарної теми зв'язуючої партії (в лівій руці, потім у правій). Це сполучення переходить потім у поступове наростання, насичене хроматизмами, зв'язаними з характерними для другого двотакту зв'язуючої партії нижніми допоміжними нотами. Всі інтонаційні і метроритмічні елементи головної і зв'язуючої партій набувають розвитку в цьому розділі розробки, що складається з ряду епізодів з динамічним наростанням звучності і раптовим спадом, який приводить до її нового наростання. Чергування таких моментів, яке відзначається в той же час загальним наростанням напруження, приводить до чотиритакту ($^2/_4$ Leggierissimo volando), який завершує цей розділ розробки і є органічним сполученням матеріалу першої теми інтродукції (в правій руці) з фігурами з двох шістнадцятих (в лівій руці), характерними для заключної партії і теми, що йде перед нею в експозиції.

Приклад № 10



[1] У виданні Російського музикального видавництва над цим тактом явно пропущене позначення швидкого темпу, що змінює попереднє „Languido".

Цей зліт приводить в свою чергу до великого другого розділу розробки, присвяченому розвиткові другої теми інтродукції і побічної партії, розвиткові, в процесі якого відбувається і трансформування емоціонального змісту цих двох пасивно споглядальних тематичних елементів сонати.

Такою трансформацією, зокрема, починається другий розділ розробки ($^1/_2$ Presto giocoso), в якому використані висхідні і низхідні ходи на малу терцію, характерні для другої теми інтродукції, але застосовані тут в зовсім іншому емоціональному плані, що відповідає радісному піднесенню цього епізоду, який триває всього дванадцять тактів і переходить у великий розвиток побічної партії. Цей розвиток відзначається пишністю фортепіанної фактури, орнаментованої розгорнутими пасажами і значно збагаченої порівняно з експозицією. Після вісімнадцятитактного розвитку побічної партії композитор тричі зіставляє двотактну тему Allegro fantastico з двотактним же фрагментом побічної партії, при чому це зіставлення закінчується великим розвитком Allegro (con una ebbrezza fantastica) і має глибокий внутрішній зміст.

Композитор, не обмежуючись експозиційним викладом багатотемного матеріалу, ще раз безпосередньо стикнув його контрастуючі елементи в двох великих розділах розробки. Мало того, в другому з них особливо яскраво позначився з допомогою триразового зіставлення тематичних утворів конфлікт, який набув цілком певного розв'язання: приховані прагнення, покликані до життя, евокативна сила, закладена в активних темах сонати, перемогла, підкорила і захопила за собою всі пасивні елементи, що „потонули в темних глибинах духу творящого".

Ось чому заключний розділ розробки містить у собі таке величезне радісне напруження, що підготовляє бурхливу репризу головної партії (Prestissimo). Цей розділ складається з 40 тактів і закінчується зіставленням побічної партії з другою зв'язуючою темою.

В розробці п'ятої сонати набули розвитку всі елементи багатотемного матеріалу подвійної інтродукції і експозиції, зокрема гармонічні і інтонаційні.

Дальшого розвитку ці елементи набувають у репризі, яка відзначається класичною ясністю і стрункістю. За чотири такти до настання репризи в ключі з'являється п'ять діезів, що лишаються під час проведення репризи головної партії, викладеного тоном нижче відносно проведення в експозиції і в значно стислішому вигляді,— в репризі головна партія має всього 28 тактів. Шеститактна симетрія перших двох речень збережена, але повторення їх немає.

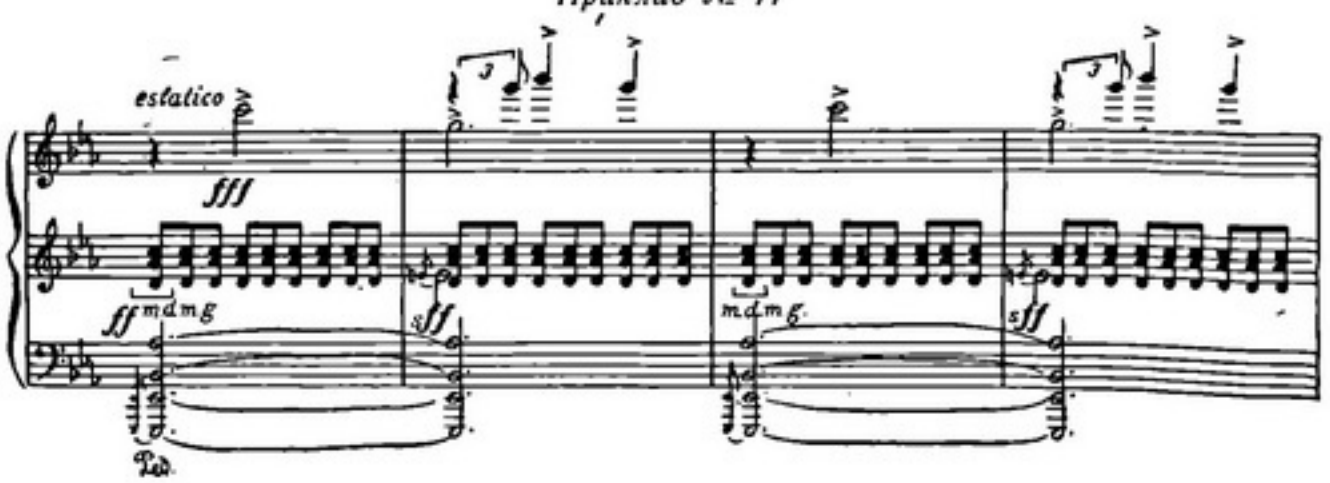
Загальним органним пунктом цих речень є звук „Н", прийнятий, очевидно, за тоніку репризи головної партії.

Зв'язуючу партію з усіма її особливостями дано відносно експозиції в транспорті на чисту кварту вгору так само, як і побічну, при чому розміри і фактура обох партій в основному не змінені. Таким чином реприза є наче третім, заключним зіставленням контрастуючих тематичних елементів сонати.

Після проведення побічної партії в репризі з'являється тема, що зв'язує побічну з заключною, яка набуває тут нового розвитку і складається з двох восьмитактних побудов („con una ebbrezza fantastica" і „vertiginoso con furia"), які приводять до видозмінної заключної партії (ff con luminosità), також трохи розширеної, при чому ця партія складається з двох симетричних восьмитактних побудов.

Заключна партія разом з попередньою темою створює тут єдину лінію напруження, яка завершується екстатично напруженою двадцятичотиритактною кодою,

Приклад № 11

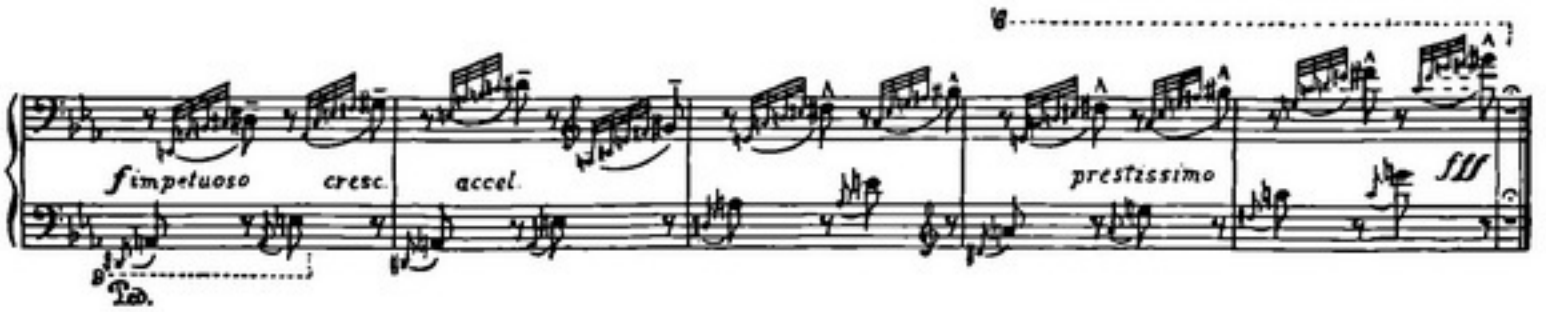


що починається тріумфуючими вигуками у верхньому регістрі, побудованими на другій темі інтродукції.

Ці вигуки проходять на поступово ускладнюваному фоні „пульсуючих акордів".

Потім у низькому регістрі знову виникають контури заключної партії, цього разу в тій самій фактурі, як і в експозиції, але на кварту вище і, нарешті, проноситься вихор першої теми інтродукції, який завершує сонату.

Приклад № 12



Отже диспозиція п'ятої сонати матиме такий вигляд:

486 тактів

Інтродукція (46 тактів)	*Експозиція* (110 тактів)		*Розробка* (144 такти)	*Реприза* (104 такти)	*Кода* (24 такти)
1-а тема (12 тактів) 2-а тема (34 такти)	Головна партія (49 тактів) Зв'язуюча партія (24 такти) Побічна партія (20 тактів) Друга зв'язуюча партія (3 такти) Заключна партія (14 тактів)	Перша тема інтродукції (9 тактів) Друга тема (19 тактів)	Перший розділ — розвиток головної партії, першої зв'язуючої і заключної партій, що приводить до першої теми інтродукції (66 тактів) Другий розділ — розвиток другої теми інтродукції, побічної і другої зв'язуючої партій (78 тактів)	Головна партія (28 тактів) Зв'язуюча партія (24 такти) Побічна партія (20 тактів) Друга зв'язуюча партія (16 тактів) Заключна партія (16 тактів)	a) Матеріал другої теми інтродукції (8 тактів). b) Матеріал заключної партії (10 тактів) c) Матеріал першої теми інтродукції (5 тактів)

Архітектонічна стрункість сонати, ясність і чіткість її форми поєднуються з класичною симетричністю основних тематичних утворів і їх розвитку: протилежно до деструктивних тенденцій сучасної західно-европейської музики, у Скрябіна спостерігається (тут так само, як і в усіх дальших творах) прагнення до збереження парної симетрії, до класичних дво-і чотиритактів.[1]

Проте поряд з цим Скрябін, починаючи з цього твору, рішуче відмовляється від циклічної сонатної форми і звертається до одночастинної форми, творчо перебудовуючи її і прагнучи до максимальної концентрації думки і сили художньої виразності.

В наступних сонатах Скрябін закріпляє і розширяє принципи одночастинної форми, звертаючись, наприклад, до таких прийомів, як друга розробка.

П'ята соната є дуже значним етапом на шляху творчої еволюції скрябінського генія і в області гармонії, — саме тут закріпляються творчі шукання композитора в цій галузі і стверджуються принципи нової гармонічної системи.

Використавши всі ресурси класичної гармонії, Скрябін шукає нових засобів гармонічної виразності і блискуче розв'язує проблему квартгармонії, співзвуччями якої він користується поряд з терцовими гармоніями, так само своєрідно застосовуваними.

В п'ятій сонаті п'ятизвучні квартові побудови уже провіщають прометеївські шестизвуччя. Збагачення гармонічних засобів у Скрябіна нерозривно зв'язане з його творчими шуканнями, з прагненням розкрити в музиці екстатичні прагнення людського духу до творчої радості і свободи.

 „Смутку в цій музиці немає, одчаю немає. Скрябін вірить у сонце, і як би не

затемняли хмари і туман світлого проміння, Скрябін знає шлях до нього—шлях до екстазу, шлях до радості, що сп'яніє розум, і до свободи духу"[1].

І п'ята соната є одним з шляхів, якими йшов Скрябін до творчого розкриття екстазу. Перші такти коди п'ятої сонати змушують пригадати заключні слова написаного композитором тексту „Поэмы экстаза":

И огласилась вселенная
Радостным криком —
Я есмь.

Бурхливість першої теми інтродукції, польотно-танцювальні ритми, що переважають у головній партії і в заключній, трепетне чекання, що таїться в пряних, повзучих гармоніях побічної—все це окремі етапи, синтетично об'єднані вправною рукою майстра в єдиний величний образ, що розкриває високі прагнення людського духу.

„Скрябін перший з музикантів поставив так гостро і сміливо метою своїх прагнень досягнення екстазу, бо він знав, що справжня природа музики веде туди",— говорить Ігор Глєбов[2].

Незвичайність поставленого завдання обумовила і незвичайність засобів виразності, створених композитором, і далеко не зразу їх зрозуміли і оцінили.

Не тільки рутинери і консерватори, що зустрічали кожний новий твір Скрябіна насмішками і глузуваннями, але навіть люди, що загалом доброзичливо ставились до композитора, вороже зустріли перше авторське виконання п'ятої сонати в Москві, під час „Скрябінського тижня" взимку 1909 року.

Цікаво навести тут уривки з однієї рецензії, що з'явилась після цього виконання, як спроба „науково" обґрунтувати негативне ставлення до нового твору Скрябіна:

„... Наш слух не може сприйняти безперервну сітку дисонансів, що не розв'язані і переходять один у другий безперервним ланцюгом. Уже у фіналах „Сонати-фантазії" або четвертої сонати не можна було почути всієї краси, так, саме краси музики Скрябіна...

Але те, що було тут ще в зародку, те в п'ятій сонаті досягло апогею. На 18 сторінках не знайшлось місця для одного хоча б консонансу. І вийшло щось трагічне: де слух не встигав усвідомити ілюзію (протилежних же місць не багато, мабуть лише виклад першої і другої теми), він сприймав тільки шум, щось сіре, безбарвне.

... 5-а соната майже не викликала схвалення, бо тут, як я вже казав, можна дивуватись, оглушатись, але майже не можна діставати насолоду, тоді як естетичне сприймання не може не бути насолодою навіть тоді, коли сприймається похмуре враження"[3].

Скрябін усвідомлював, які труднощі йому треба подолати для того, щоб його творчість дістала визнання.

Він ішов за завітом Валерія Брюсова:

Да будет твоя добродетель—
Готовность взойти на костер.

Скрябін знайшов у себе сили зазнати всіх гонінь і терніїв, якими буржуазне суспільство завжди всипало шлях великих майстрів-реформаторів мистецтва.

Скрябін знайшов у себе сили „взойти на костер", полум'я якого перетворилось у сяйво світової слави, що увінчала ім'я великого композитора.

---

[1] Игорь Глебов. Скрябин. Вид. „Светозар". 1921, стор. 14.
[2] Игорь Глебов. L. c., стор. 41.
[3] Г. П-в (Гр. Прокоф'єв?). Скрябинская неделя. „Русская музыкальная газета", № 10 за 8/III 1909 р.
Проте, автор рецензії робить застереження: „...Більш ніж очевидно, що наш слух у майбутньому буде здатний розбиратися в шаленому потоці пряних гармоній".

Нотографія і бібліографія

К. Данькевич. *Квартет для двох скрипок, альта і віолончелі. Державне видавництво „Мистецтво", 1939 р.*

М. Тіц. *Тріо (драматична поема) для фортепіано, скрипки і віолончелі. Державне видавництво „Мистецтво", 1939 р.*

Майже у кожного з українських радянських композиторів є камерні твори. Проте, ці твори в загальному плані творчості композиторів займають зовсім незначне місце і лише деякі композитори приділяють цьому жанрові більшу увагу. Тим приємніше відзначити появлення нових творів, які можна вважати значним внеском в розвиток української камерної музики.

Перший квартет (c - moll) К. Данькевича написано в чотиричастинній формі: перша соната — Allegro c - moll, друга — Allegretto giocoso (C - dur — Es - dur — C - dur — складнатричастинна форма), третя — Andante cantabile (f - moll — A - dur — f - moll — складна тричастинна форма) і четверта — фінал Allegro non troppo (c - dur — у формі рондо).

Головна тема першої частини—рухлива характером і цілеспрямована в своєму розвитку. Хвилеподібний мелодичний рисунок і синкопований рух надають темі колориту схвильованості. Цій темі протиставляється побічна партія Її широка пісенна основа до деякої міри зрівноважує порив головної теми, але великого контрасту не створює, бо природа її цілком корениться в головній. У побічній темі згладжено напористість, вона більш плавна і спокійна.

Тематизм другої частини — дуже близький до народної танцювальної музики. Рельєфність мелодичного рисунка, ритмічна загостреність, „скерцозність" — характерна властивість цієї частини. Середній епізод другої частини — Meno mosso e piu cantabile — своєю мелодикою, ритмічною структурою (синкопований рух) дуже близький до характеру головної партії першої частини.

Третя частина — Andante cantabile — грунтується на інтонаційних властивостях народної пісні. Широта і співучість характеризують цю частину. Вперто повторювані синковані мотиви нагадують головну тему першої частини.

Фінал квартету безпосередньо випливає з третьої частини. Характером своєї бурхливості, жвавістю він значною мірою зв'язаний з другою частиною. Розробка тематизму тут цільна і логічна. Секвенції, мелодичний розвиток мають найширше застосовання. Не останнє місце належить також поліфонічним засобам розробки.

В цілому слід відзначити, як одну з цінних властивостей квартету, его тематичну зібраність, логічний розвиток музикальної думки, а також добре індивідуалізовану фактуру кожної партії. Квартет побудований в строгих рамках класичної форми. Це, звичайно, не є хибою, але в даному разі певний схематизм форми часто зв'язує романтичний порив тематизму першої частини, а в значній мірі навіть і третьої.

Загальне враження від твору дуже приємне — квартет, безперечно, ввійде в репертуар камерних колективів.

Тріо (драматична поема) М. Тіца написане у формі одночастинної поеми. Основна позитивна риса цього твору — це перш за все багатий мелодизм і пісенність його викладу.

Після невеликого вступу фортепіано, скрипка і віолончель проводять головну тему. Широта і мелодійність цієї теми накладають певний відбиток пісенності і на розвинену зв'язуючу і на побічну партію (викладену у фортепіано). Середня частина поеми (C - dur), яку можна вважати розробкою попереднього тематичного матеріалу, майже цілком побудована на розвитку зв'язуючої і почасти побічної партії першого епізоду поеми (d - moll).

Третій епізод (d - moll) являє собою репризу з пропущеною зв'язуючою.

Найбільш вдалою є середня частина поеми. Тематична сконцентрованість, динамічне напруження створюють тут значне піднесення, яке приводить до кульмінації, в момент якої з'являється динамічно розвинена перша тема.

Гармонічна мова тріо відзначається свіжістю і барвистістю.

При всіх цих позитивних властивостях тріо має й окремі хиби — певну однотипність тем і, найголовніше, надмірну кількість їх. Це особливо стосується першого епізоду, від цього надто розтягнутого. Є в поемі деяка клочкуватість, яку не врятовують навіть каденції між проведенням тем і початком розробки.

В цілому поема становить безперечну художню цінність і збагатить репертуар наших виконавців.

Й. В—ий

Держ... ...ична
БІБЛІОТЕКА УРСР
... 17 / 10 7

Ціна 2 крб.

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО „МИСТЕЦТВО“
Київ, вул. Воровського, 22

Відкрито прийом передплати на періодичні видання на друге півріччя 1940 року

„НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ“

ОРГАН ІНСТИТУТУ ФОЛЬКЛОРУ АКАДЕМІЇ НАУК УРСР ТА УПРАВЛІННЯ В СПРАВАХ МИСТЕЦТВ ПРИ РНК УРСР.

Виходить 6 раз на рік. Умови передплати: на рік—18 крб., на 6 міс.—9 крб. Ціна окремого номера—3 крб.

„ТЕАТР“

ОРГАН УПРАВЛІННЯ В СПРАВАХ МИСТЕЦТВ ПРИ РНК УРСР.

Багатоілюстрований журнал, що широко висвітлює питання театрального життя України та братніх національних республік. Виходить щомісяця. Умови передплати: на рік—24 крб., на 6 міс.—12 крб., на 3 міс.—6 крб. Ціна окремого номера—2 крб.

„РАДЯНСЬКА МУЗИКА“

ОРГАН СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ.

Журнал висвітлює теоретичні і практичні питання радянського музикознавства, ознайомлює читачів з творчістю українських радянських композиторів, творчими досягненнями композиторів братніх радянських республік, з народною творчістю. Виходить 6 раз на рік. Умови передплати: на рік—12 крб., на 6 міс.—6 крб. Ціна окремого номера—2 крб.

„ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО“

ОРГАН СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ.

Журнал висвітлює поточне мистецьке життя СРСР, ознайомлює читачів з творчістю українських радянських художників і графіків, з класиками українського, російського і світового малярства і скульптури, з матеріалами поточних виставок і з народним мистецтвом. Умови передплати: на рік—36 крб., на 6 міс.—18 крб., на 3 міс.—9 крб. Ціна окремого номера—3 крб.

„АРХІТЕКТУРА РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ“

ОРГАН СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ АРХІТЕКТОРІВ УКРАЇНИ.

Журнал виходить щомісяця. Висвітлює питання архітектурного будівництва, планування і соціалістичної реконструкції міст УРСР і колгоспної архітектури. Умови передплати: на рік—36 крб., на 6 міс.—18 крб., на 3 міс.—9 крб. Ціна окремого номера—3 крб.

ПЕРЕДПЛАТУ ПРИЙМАЮТЬ ВСІ РАЙОННІ ТА МІСЬКІ БЮРО „СОЮЗПЕЧАТИ“, ФІЛІЇ КОГІЗ'у, ВСІ ПОШТОВІ ФІЛІЇ І ЛИСТОНОШІ.